



Ensayo

Wayne C. Booth

**La retórica
de la ficción**

La retórica de la ficción (1961) se situa en el centro mismo de la preocupación de la novelística moderna para hallar unas formas narrativas que tiendan a disminuir el papel que el autor/narrador ejerce en la creación del mundo de ficción. Booth descubre, en una implícita polémica con los principios henri-jamesianos expuestos por Percy Lubbock en **The Craft of Fiction** (1921), que cada una de las formas desarrolladas para conseguir la autonomía del mundo novelesco conlleva, de una u otra forma, las huellas del autor. Su análisis, además, surge de la aproximación, estricta y asimismo compleja, al texto narrativo, al "punto de vista", prescindiendo de toda implicación histórica, sociológica, psicológica o de relación extra-textual que pudiera existir – y que existe – en la novela. Con ello descubre una serie de reglas internas en las que se funda la coherencia del mundo de ficción: es la "retórica" del género. Booth, de esta forma, se situa en el camino de investigación literaria abierto por el New Criticism, para modificar – en el afán analítico y didáctico que pretende descubrir las leyes de los géneros, característico del neoaristotelismo de la Escuela crítica de Chicago – y llevar a la novela los principios metodológicos que se habían aplicado al estudio de la poesía. Atacado por unos (por su método o por hallarlo reactivo a las nuevas formas) o convertido en puntal teórico por otros, **La retórica de la ficción** ha ejercido una positiva influencia sobre especialistas como Bernard Bergson, David Lodge, Leslie A. Fiedler, Robert Scholes, Robert Kollogg y Roger Fowler. En la actualidad, es ya un clásico imprescindible para el estudio del género literario más popular de nuestro tiempo.

Jordi Castellanos

LA RETORICA DE LA FICCION

WAYNE C. BOOTH

LA RETORICA DE LA FICCION

Versión española, notas y bibliografía de

Santiago Gubern Garriga-Nogués



Antoni Bosch, editor, S. A.

Publicado por Antoni Bosch, editor, S. A.

St. Pere Claver, 35 - Barcelona-17

© Bosch, Casa Editorial, S. A. - Urgell, 51 bis - 1978

ISBN: 84-7162-631-4

Depósito Legal: B. 46.267 - 1974

Impreso en España por:

Imprenta Clarasó, S. A. - Villarroel, 15 - Barcelona-11

Título de la edición original:

THE RHETORIC OF FICTION

The University of Chicago Press. Chicago, Illinois 60637

© 1961 by The University of Chicago.

All rights reserved. Published 1961.

Eighth Impression 1968. Printed in the U. S. A.

Licensed by The University of Chicago.

Chicago, Illinois, U.S.A.

A Ronald Crane

Prefacio

Al escribir sobre la retórica de la ficción inicialmente no estoy interesado en la ficción didáctica usada para instrucción o propaganda. Mi tema es la técnica de la ficción no didáctica, considerada como el arte de comunicarse con los lectores; los recursos retóricos disponibles al escritor de epopeya, novela o cuento, que intenta consciente o inconscientemente imponer su mundo ficticio al lector. Aunque los problemas que plantea la retórica en este sentido se encuentran en obras didácticas tales como *Los viajes de Gulliver*, *Pilgrim's Progress* y 1984, se ven más claramente en obras no didácticas tales como *Tom Jones*, *Middlemarch* y *Light in August*. ¿Hay alguna justificación, basada en motivos estéticos, que pueda ofrecerse a un arte cargado de recursos retóricos? ¿Qué clase de arte es el que permite a FLAUBERT inmiscuirse en su acción para describir a Emma como «inconsciente de que ahora ella estaba ansiosa de ceder a la misma cosa que tanto la había indignado» y como «totalmente ignorante de que se estaba prostituyendo»? Cualesquiera que sean sus respuestas, los críticos se han preocupado por esta clase de retórica, patente y perceptible. No es necesario un profundo análisis para descubrir que los mismos problemas aparecen, aunque en forma menos evidente, en la solapada retórica de la ficción moderna; así cuando HENRY JAMES dice que ha inventado un enlace porque el lector, no el héroe, necesita un «amigo», sin duda el recurso dramático es retórico; está dictado por el esfuerzo en ayudar al lector a comprender la obra.

Sé que al delimitar los recursos del autor para controlar a su lector, he aislado arbitrariamente la técnica de todas las fuerzas sociales y psicológicas que afectan al autor y a los lectores. Principalmente he tenido que desestimar diferentes peticiones formuladas por diferentes públicos en diferentes épocas, tales como el aspecto de la relación retórica tratado con gran sagacidad por Q. D. LEAVIS en *Fiction and the Reading Public* («La ficción y el público lector»), por RICHARD ALTIK en *The English Common Reader* («El lector común inglés»), y por IAN WATT en *The Rise of the Novel* («El triunfo

de la novela»). He excluido aún más rigurosamente problemas sobre las cualidades psicológicas en los lectores, que explican el casi universal interés en la ficción, como por ejemplo el tipo de problema tratado por SIMÓN LESSER en *Fiction and the Unconscious* («La ficción y el inconsciente»). Finalmente tuve que ignorar la psicología del autor y todo el problema de cómo ésta se relaciona con el proceso creativo. En resumen, he eliminado muchos de los más interesantes aspectos de la ficción. Mi única excusa es que solamente de esta forma espero poder tratar adecuadamente la cuestión más limitada de si la retórica es compatible con el arte.

Al considerar la técnica como retórica puede parecer que yo haya reducido los procesos libres e inexplicables de la imaginación creativa a los cálculos solapados de los presentadores comerciales. Todo el problema de la diferencia entre artistas que calculan conscientemente y artistas que se expresan simplemente sin pensar en influir al lector, es importante pero debe mantenerse separado del de si una obra, independientemente de su origen, se realiza plenamente o no. El éxito de la retórica de un autor no depende de si pensaba en sus lectores al escribir. Si el «simple cálculo» no puede asegurar el éxito, es igualmente verdad que aun el más inconsciente y dionisiaco de los escritores triunfa solamente si logra que participemos en el baile. Por la misma naturaleza de mi tarea, no puedo hacer justicia a aquellas fuentes de éxito artístico que nunca podrían examinarse detalladamente, pero se puede aceptar esta limitación sin negar la importancia de lo incalculable o sin limitar el estudio a obras cuyos autores pensaron conscientemente en sus lectores.

No podría dedicarme a este estudio sin alejarme del puerto seguro de mi propia especialidad. Pese a haber intentado ser prudente, ya sé que los especialistas de cada período o autor encontrarán errores de hecho o de interpretación que ellos no cometerían. Pero confío que mi más amplio razonamiento no se mantenga o se venga abajo porque el lector esté de acuerdo o no con todos mis análisis. Están destinados a ser ilustrativos, no definitivos, y aunque el libro incluye, como creo, algunas contribuciones a la lectura de obras aisladas, cada conclusión crítica pudiera haber sido aclarada con muchas otras obras. Si tengo alguna razón, el lector experimentado será capaz de añadir aclaraciones para sustituir las que le parezcan deficientes. Mi objetivo no es señalar a cada uno mis novelistas favoritos, sino más bien liberar a ambos, lectores y novelistas, de las cortapisas de las reglas abstractas sobre lo que los novelistas deben hacer, al recordarles en forma sistemática lo que los buenos novelistas han hecho.

En tanto es posible reconozco mi deuda a la crítica en las notas al pie de página y en la bibliografía. Por su ayuda personal deseo agradecer a CECILE HOLVIK, que ha sido siempre algo más que una mecanógrafa, y a aquellos que me facilitaron una crítica detallada a manuscritos anteriores: RONALD S. CRANE, LEIGH GIBBY, JUDITH ATWOOD GUTTMAN, MARCEL GUTWIRTH, LAURENCE LERNER, JOHN CROWE RANSOM y, cada versión, cada año, a mi esposa. Agradezco a la Fundación John Simon Guggenheim la ayuda que me permitió completar el primer manuscrito, y al Earlham College el año sabático durante el cual he completado la última versión.

Reconocimientos

Doy las gracias a los siguientes editores por su permiso para publicar parte de las obras indicadas:

Edward Arnold Ltd.: de *A Passage to India* (*Un pasaje a la India*) de E. M. FORSTER, 1924.

Appleton-Century-Crofts, Inc.: de *Thomas the Impostor* (*Tomás el impostor*) de JEAN COCTEAU, traducción de LOUIS GALANTIERE, 1925.

Jonathan Cape, Ltd.: de *The Jilting of Granny Weatherall* (*El coqueteo de Granny Weatherall*); de *Stephen Hero* (*Stephen Héroe*) y *A portrait of the Artist* (*Retrato del artista adolescente*) de JAMES JOYCE; y de *The House in Paris* (*La casa de París*) de ELIZABETH BOWEN.

Chapman & Hall, Ltd.: de *Decline and Fall* (*Decadencia y caída*) de EVELYN WAUGH.

Chatto and Windus, Ltd.: de *Haircut* (*Corte de pelo*) de RING LARDNER.

J. M. Dent & Sons, Ltd.: de *El Decamerón* de BOCCACCIO, traducción de J. M. RIGG; y de *Nostromo* de JOSEPH CONRAD, con permiso de los fideicomisarios de JOSEPH CONRAD.

E. P. Dutton and Co., Inc.: de *El Decamerón* de BOCCACCIO, traducción de J. M. RIGG en la Biblioteca para Todos (Everyman's Library).

Farrar, Straus y Cudahy, Inc.: de *Epitaph of a Small Winner* (*Epitafio a un pequeño triunfador*) de MACHADO DE ASSIS, traducción de WILLIAM L. GROSSMAN. Copyright 1952 por WILLIAM L. GROSSMAN. Usado con permiso de Noonday Press, subsidiaria de Farrar, Straus y Cudahy, Inc.

Librería Gallimard: de *La Jument Verte* (*El jumento verde*) de MARCEL AYMÉ.

Grove Press, Inc.: de *Jealousy* (*La Celosía*) de ALAIN ROBBE-GRILLET, traducción de RICHARD HOWARD, Copyright 1959 por Gove Press Inc.

Harcourt, Brace & Co.: de *A Passage to India* (*Un pasaje a la India*) de E. M. FORSTER.

Harper & Brothers: de *The Captive and the Free* (*El cautivo y el libre*) de JOYCE CARY.

William Heinemann Ltd.: de *Brighton Rock* de GRAHAM GREENE.

Alfred A. Knopf, Inc.: de *The House in Paris* de ELIZABETH BOWEN; de *The Counterfeiters* (*Los monederos falsos*) de ANDRÉ GIDE, traducción de DOROTY BUSSY; de *The Fall* (*La caída*) y *The Stranger* (*El extranjero*) de ALBERT CAMUS, traducciones de STUART GILBERT y JUSTIN O'BRIEN; de *Confessions of Zeno* (*La conciencia de Zeno*) de ITALO EVEVO (ETTORE SCHMITZ), traducción de BERYL DE ZOETE; y de *Niebla* de UNAMUNO, traducción de WARNER FITE (*Mist*).

The Macmillan Company: de *Sailing to Byzantium* (*Navegando hacia Bizancio*) de WILLIAM BUTLER YEATS, 1929; y de *The Living Novel* (*La novela animada*), ed. Granville Hicks, 1957.

New Directions: de *Journey to the End of the Night* (*Viaje al fin de la noche*) de LOUIS-FERDINAND CÉLINE, traducción de JOHN H. P. MARKS. Copyright 1934 por Louis-Ferdinand Céline. De *Laughter in the Dark* (*Carcajada en la oscuridad*) de VLADIMIR NABOKOV. Copyright 1938 por New Directions. De *Stephen Hero* de JAMES JOYCE. Editores: THEODORE SPENCER, JOHN J. SLOCUM y HERBERT CAHOON. Copyright 1944 y 1955 por New Directions.

The New Yorker: de *Seymour: An Introduction* (*Seymour: una introducción*) por J. D. SALINGER.

Oxford University Press, Inc.: de *The Notebooks of Henry James* (*Los cuadernos de notas de Henry James*), ed. F. O. MATTHIESSEN y K. B. MURDOCK.

Penguin Books Ltd.: de *La Odisea* de HOMERO, traducción de E. V. RIEU.

G. P. Putnam's Sons: de *Lolita* de VLADIMIR NABOKOV.

Randon House Inc.: de *Los hermanos Karamazov* de DOSTOIEVSKI, traducción de Constance Garnett; de *Barn Burning* (*Quema del establo*), *Light in August* (*Luz en agosto*), *The Sound and the Fury* (*El ruido y la furia*), *Intruder in the Dust* (*Intruso en el polvo*) de WILLIAM FAULKNER; y de *Remembrance of Things Past* (*En busca del tiempo perdido*) de MARCEL PROUST, traducción de C. K. SCOTT-MONCRIEFF.

Charles Scribner's Sons: de *Tender is the Night* (*Suave es la noche*) de F. SCOTT FITZGERALD. Copyright 1933, 1934 Charles Scribner's Sons; Copyright renovada en 1961 por Frances Scott Fitzgerald Lanahan. Copyright 1948, 1951 por Frances Scott Fitzgerald Lanahan. De *The Great Gatsby* (*El gran Gatsby*) de F. SCOTT FITZGE-

RALD, Copyright 1925 por Ch. Scribner's Sons; Copyright renovada en 1953 por Frances Scott Fitzgerald Lanahan. De *The Art of the Novel: Critical Prefaces* (*El arte de la novela: prefacios críticos*) de HENRY JAMES. Copyright 1907, 1908, 1909 por HENRY JAMES; Copyright renovado en 1935, 1936, 1937. Copyright 1909 por Charles Scribner's Sons.

The Viking Press Inc.: de *Finnegans Wake* de JAMES JOYCE; de *Don Quijote de la Mancha* de MIGUEL DE CERVANTES, traducción de SAMUEL PUTNAM.

The Yale Review: de *The Ambiguous Modern Novel* (*La ambigua novela moderna*) de EARL H. ROVIT, Copyright Yale University Press.

Además doy las gracias a las siguientes personas por su permiso de reimpresión:

VLADIMIR NABOKOV: de *Lolita*.

J. D. SALINGER: de *Seymour: An Introduction* y de *The Catcher in the Rye* (*El cazador oculto*).

Señora de W. Butler Yeats: de *Sailing to Byzantium* de WILLIAM BUTLER YEATS.

Índice

	Págs.
PARTE I. LA PUREZA ARTÍSTICA Y LA RETÓRICA DE LA FICCIÓN	
I. Relato autoritario en la narrativa primitiva	3
Dos historias de «El Decamerón»	8
Las muchas voces del autor	16
II. Reglas generales, I: Las auténticas novelas deben ser realistas	21
Desde la rebelión justificada hasta el dogma perjudicial	21
De las clases diferenciadas a las cualidades universales	27
Criterios generales en las primeras épocas	31
Tres fuentes de criterios generales: la obra, el autor y el lector	35
Intensidad de ilusión realista	37
La novela como realidad no mediatizada	46
Diferenciación de realismos	50
La ordenación de intensidades	56
III. Reglas generales, II: Todos los autores deberían ser objetivos	63
Neutralidad y el segundo ego del autor	63
Imparcialidad y énfasis injusto	72
Impasibilidad	77
Subjetivismo alentado por técnicas impersonales	78
IV. Reglas generales, III: El verdadero arte ignora al público	83
Los verdaderos artistas escriben solamente para sí mismos	83
Teorías del arte puro	85
La «impureza» de la gran literatura	92
¿Es teóricamente deseable una ficción pura?	102
V. Reglas generales, IV: Emociones, creencias y objetividad del lector	111
«El llanto y la risa son estéticamente fraudes» (Ortega)	111
Tipos de interés literario (v de distancia)	116
Combinaciones y conflictos de interés	124

	Págs.
El papel de la creencia	128
La creencia ilustrada: «El cuento de las viejas mujeres»	135
VI. Tipos de narración	141
La persona	142
Narradores dramatizados y no dramatizados	143
Observadores y agentes narradores	145
Escena y resumen	146
El comentario	146
Narradores conscientes de sí mismos	147
Variaciones de distancia	147
Variaciones de apoyo o de corrección	151
El privilegio	152
Las introspecciones	155
 PARTE II. LA VOZ DEL AUTOR EN LA FICCIÓN	
VII. Los usos del comentario fidedigno	161
El suministro de los hechos, la descripción o el resumen	161
Formando creencias	168
Relación de los detalles con las normas establecidas	174
Realizando el significado de los acontecimientos	186
Generalización del significado total de la obra	188
Manipulación del estado de ánimo	191
Comentando directamente la misma obra	195
VIII. La narración como exposición: Narradores dramatizados fidedignos e informales	201
Los narradores fidedignos como portavoces dramatizados del autor implícito	201
Fielding en «Tom Jones»	205
Imitadores de Fielding	208
«Tristram Shandy» y el problema de la coherencia formal	211
Tres tradiciones formales: Novela cómica, compilación y sátira	213
La unidad de «Tristram Shandy»	218
IX. Control de distancia en Emma de Jane Austen	231
Simpatía y juicio en «Emma»	231
Simpatía a través del control de las introspecciones	233
Control de juicio	237
El narrador fidedigno y las normas de «Emma»	244
Juicios explícitos sobre Emma Woodhouse	250
El autor implícito como amigo y guía	251

	Págs.
PART E III. LA NARRATIVA IMPERSONAL	
X. Los usos del silencio del autor	257
De nuevo «mutis del autor»	257
Control de simpatía	260
Control de claridad y de confusión	269
Comunión secreta entre el autor y el lector	285
XI. El precio de la narrativa impersonal, I: Confusión de distancia	295
«The Turn of the Screw» como rompecabezas	295
Inconvenientes de la ironía en la literatura primitiva	299
El problema de la distancia en «A Portrait of the Artist» (Retrato del artista adolescente)	307
XII. El precio de la narrativa impersonal, II: Henry James y el narrador no fidedigno	321
La evolución del reflector defectuoso en tema	322
Los dos embusteros en «The Liar»	328
¿«El hurto de los papeles de Aspern» o «La evocación de Venecia»?	335
«¡Cuidado, lectores profundos del mundo!»	345
XIII. La moralidad de la narrativa impersonal	357
Moralidad y técnica	357
El punto de vista seductor: Céline como ejemplo	359
El juicio moral del autor oscurecido	365
La moral de la élite	371
BIBLIOGRAFÍAS	379

«La primera necesidad del novelista es hacerse agradable.» TRO-
ILOPE.

«Mi tarea... es hacerles ver.» CONRAD.

«Hasta que no se juzguen estas cosas y se les dé su lugar señalado
en el esquema total, no tienen sentido en el mundo del arte.» KATHE-
RINE MANSFIELD, protestando del método de Dorothy Richardson.

«El autor hace a sus lectores, tal como hace a sus protagonistas.»
HENRY JAMES.

«Yo escribo; dejemos que el lector aprenda a leer.» MARK HARRIS.

Parte I

La pureza artística y la retórica de la ficción

«Acción, tono y gesto, la sonrisa del amante, el ceño del tirano, la mueca del bufón, todo debe contarse en la novela, pues nada puede mostrarse. Así, el mismo diálogo se mezcla con la narración ya que no sólo debe contar lo que los personajes dicen, y esta tarea es la misma que la del autor dramático, sino que también debe describir el tono, el semblante, el gesto que acompaña a su discurso contándonos, en resumen, todo lo que, en el drama, pasa a ser de la incumbencia del actor el expresarlo.» SIR WALTER SCOTT.

«Autores como THACKERAY, o BALZAC o H. G. WELLS por ejemplo... cuentan siempre al lector lo que pasó en vez de mostrarles la escena, diciéndole lo que debe pensar de los personajes, en vez de dejar al lector juzgar por sí mismo o dejar a los personajes el informar sobre los otros. Me gusta distinguir los novelistas que *narran*, de aquellos que, como HENRY JAMES, *exponen*.» JOSEPH WARREN BEACH.

«La única ley que obliga siempre al novelista, no importa en qué dirección vaya, es la necesidad de ser consistente con *algún* plan, y de seguir el principio que haya adoptado.» PERCY LUBBOCK.

«Un novelista puede variar su punto de vista si éste se escapa, y así ocurrió con DICKENS y TOLSTOY.» E. M. FORSTER.

Capítulo I

Narración y exposición

RELATO AUTORITARIO EN LA NARRATIVA PRIMITIVA

Uno de los más artificiales recursos del novelista es el truco de meterse bajo la superficie de la acción para obtener una visión veraz de la mente y del corazón de un personaje. No importa cuáles sean nuestras ideas sobre la forma natural de contar una historia, el artificio está inequívocamente presente siempre que el autor nos cuenta lo que nadie podría conocer en la vida real. En la vida nunca conocemos a nadie excepto a nosotros mismos a través de signos internos completamente fidedignos, y la mayoría de nosotros obtenemos solamente una visión demasiado parcial de nosotros mismos. Por lo tanto resulta extraño que en la literatura, desde el principio se nos hayan indicado motivaciones directa y autorizadamente sin estar obligados a confiar en aquellas débiles inferencias sobre otros hombres que no podemos evitar en nuestras propias vidas.

«Había en tierra de Us un varón que se llamaba Job; era hombre perfecto y recto, temeroso de Dios y apartado del mal.» Con una pincelada el autor desconocido nos ha dado una información jamás obtenible de personas reales, incluso de nuestros amigos más íntimos. Con todo es una información que debemos aceptar sin duda si queremos comprender la historia que va a seguir. En la vida si un amigo nos confiase su punto de vista de que *su* amigo era «perfecto y recto» aceptaríamos la información con los condicionamientos impuestos por nuestro conocimiento del carácter del que habla o de la falibilidad de la humanidad. Nunca confiaríamos ni en el más seguro de los testigos tan completamente como confiamos en el autor de la afirmación inicial sobre Job.

Leemos en Job dos escenas presentadas sin ninguna información privilegiada: Dios da a Satanás poder sobre Job y las primeras cala-

midades y lamentaciones de Job. Pero concluimos la primera sección con otro juicio que no podría proporcionarlo ningún hecho real a un observador: «En todo esto no pecó Job, ni dijo palabra insensata contra Dios.» ¿Cómo sabemos que Job no pecó? ¿Quién falla este asunto? Sólo el mismo Dios podría saber con certeza si Job acusó a Dios insensatamente. Sin embargo el autor pronuncia su juicio y lo aceptamos sin rechistar.

A primera vista puede parecer que el autor no necesita que confiemos en su injustificada palabra, ya que él nos da testimonio de Dios mismo, conversando con Satán, para confirmar su punto de vista sobre la perfección moral de Job. Y después de que Job ha sido importunado por sus tres amigos y ha dado su opinión sobre su experiencia, Dios aparece de nuevo en escena para confirmar la exactitud de la visión de Job. Pero es claro que la veracidad de las afirmaciones de Dios depende fundamentalmente del autor mismo; es él quien menciona a Dios y nos asegura que esa voz es realmente la suya.

Esta forma de autoridad artificial ha estado presente en la mayoría de la novelística hasta tiempos recientes. Aunque ARISTÓTELES alaba a HOMERO por hablar en su nombre menos que otros poetas, ni siquiera HOMERO escribe apenas una página sin alguna clarificación directa de los motivos, de las esperanzas y de la relativa importancia de los acontecimientos. Y aunque los mismos dioses a menudo son indignos de confianza, HOMERO, el HOMERO que conocemos, no lo es. Lo que usualmente nos cuenta es más profundo y más exacto que nada de lo que vayamos a saber sobre la gente y sobre los acontecimientos reales. En las primeras líneas de la *Iliada*, por ejemplo, se nos dice, bajo el pretexto de una invocación, precisamente lo que va a ser la narración: «la cólera del Pélida Aquileo; cólera funesta que causó infinitos males».¹ Se nos dice que ellos fueron «héroes» con «almas fuertes». Se nos dice que fue la voluntad de Zeus que fuesen «el delicado banquete de perros». Y conocemos así que el conflicto concreto entre Agamenón «el señor de los hombres» y el «brillante Aquiles» fue instigado por Apolo. Nunca estaríamos seguros de ninguna de esta información en la vida real, y con todo estamos seguros al ir avanzando en la *Iliada* con HOMERO constantemente cerca nuestro, controlando rigurosamente nuestras creencias, nuestros intereses y nuestras simpatías. Aunque su comentario es generalmente breve y a menudo encubierto con una sonrisa, aprendemos de él la exacta calidad de

1 *Obras completas*, HOMERO, traduc. LUIS SEGALÁ Y ESTALELLA, ed. El Ateneo, 3.ª ed., 1965, Buenos Aires.

cada corazón; sabemos quién muere inocente y quién culpable, quién indiscreto y quién juicioso. Y sabemos, siempre que haya alguna razón para saberlo, lo que los personajes están pensando: «El hijo de Tideo estaba indeciso ...Tres veces se le presentó la duda en la mente y en el corazón...» (pág. 157).

En la *Odisea*, HOMERO procede del mismo modo explícito y sistemático para mantener nuestros juicios rectos. Aunque E. V. RIEU sin duda tiene razón al llamar a HOMERO un autor «impersonal» y «objetivo» en el sentido de que la vida del HOMERO de carne y hueso no puede descubrirse en su obra, HOMERO se inmiscuye deliberada y obviamente para asegurarse de que nuestra opinión del «heroico», «ingenioso», «admirable» e «inteligente» Odiseo será suficientemente favorable. «Y todos los dioses le compadecían, a excepción de Poseidón que permaneció constantemente irritado contra el divinal Odiseo hasta que el héroe arribó a su tierra.»²

Claro está que la mayor justificación de la escena inicial en el palacio de Zeus no es la mera exposición de los hechos de la promesa de Ulises. Lo que HOMERO requiere de nosotros es una participación simpatizante en aquella promesa, y la respuesta inicial de Atenea a Zeus nos proporciona un juicio perentorio sobre lo que va a venir: «Pero se me parte el corazón a causa del prudente y desgraciado Odiseo, que, mucho tiempo ha, padece penas lejos de los suyos, en una isla azotada por las olas, en el centro del mar». A su acusación de abandono, Zeus responde: «¿Cómo pude olvidar nunca al divinal Odiseo? No es solamente el viviente más discreto sino que también ha sido el más generoso en sus ofrendas... Es Poseidón... el que es tan implacable con él...»

Cuando llegamos a los enemigos de Ulises, de nuevo el poeta no duda o bien en hablar en su propio nombre o en dar testimonio divino. Los pretendientes de Penélope nos deben parecer mal; Telémaco debe ser admirado. No sólo HOMERO hace hincapié en la aprobación de Telémaco por Atenea, sino que también impone sus juicios directos con colores brillantes. Los «insolentes», «fanfarrones» y «rufianescos» pretendientes se contraponen al prudente, aunque irremediablemente joven, Telémaco y al buen Mentor. «Después de esto Telémaco mostró su buen juicio.» Mentor «mostró actualmente su buena voluntad al levantarse para reprender a sus compatriotas».

2 *Obras completas*, HOMERO, traduc. LUIS SEGALÁ y ESTALELLA, ed. El Ateneo, 1965, Buenos Aires, págs. 439-440. La mencionada en la versión inglesa es «The Odyssey», trad. E. V. RIEU (Penguin ed., 1959), pág. 10.

Raras veces encontramos a los pretendientes sin algún ataque explícito del poeta: «ésta fue su forma jactanciosa, aunque ellos fuesen los que poco barruntaban cómo estaban realmente las cosas». Y cada vez que pudiera haber alguna duda de dónde está situado un personaje, HOMERO nos lo precisa inmediatamente: «Entonces le respondió Medonte, que concebía sensatos pensamientos...» Cientos de páginas más tarde, cuando Medonte es perdonado en la matanza de Ulises esto no nos coge por sorpresa.

El resultado de toda esta dirección, cuando se une con la divina testificación de Atenea de que los dioses «no tienen desavenencias» con Telémaco y han establecido que «él regresará a casa salvo», nos deja perfectamente en claro de lo que deberíamos esperar y de lo que deberíamos temer cuando comenzamos la primera aventura de Ulises en el libro quinto: simpatizamos inequívocamente con los héroes y desdeñamos a los pretendientes. Por descontado que otro poeta, describiendo los mismos episodios pero desde el punto de vista de los pretendientes, podría fácilmente habernos llevado por las mismas aventuras con esperanzas y temores radicalmente diferentes.³

El tipo de retórica directa y autoritaria que hemos visto en la obra de Job y de HOMERO nunca ha desaparecido completamente de la novela. Pero como todos sabemos, no es esto lo que probablemente encontraremos si acudimos a una típica novela o cuento modernos.

‘Jim tenía un truco formidable que usaba para hacer jugarretas cuando viajaba. Por ejemplo, él iba en el tren y llegaba a alguna pequeña ciudad como, bien, digamos como Benton. Jim se ponía a mirar por la ventanilla y a leer los letreros de las tiendas.

Por ejemplo, había un rótulo «Henry Smith, mercería». Bien, Jim escribía el nombre y el de la ciudad y cuando llegaba a dondequiera que el tren fuese, enviaba una postal a Henry Smith en Benton, sin su firma, pero escribiendo, bien, algo así como «pregunte a su esposa por el vendedor de libros con quien pasó la tarde la semana pasada» o «pregunte a su señora quién evitó que se aburriese la última vez que usted estuvo en Canterville». Y firmaba la postal «un amigo».

Por supuesto, nunca supo lo que pasó en ninguna de estas bromas, pero se podía imaginar lo que probablemente sucedió y esto era bastante... Jim era una papeleta.’

3 Algunos lectores, llegados a este punto, pueden temer que tropiece ofuscado con la «falacia afectiva». Trato de satisfacer su legítima preocupación en los capítulos III-V.

La mayoría de los lectores de *Haircut* (1926) de LARDNER han reconocido que la opinión de LARDNER sobre Jim es radicalmente diferente en este trozo de la del que habla. Pero nadie lo ha dicho en la narración. LARDNER no está presente para decirlo, al menos no en el sentido en que HOMERO está presente en sus epopeyas. Como muchos otros autores modernos, el autor se ha borrado a sí mismo, ha renunciado al privilegio de la intervención directa, se ha retirado entre bastidores y ha dejado a sus personajes para que resuelvan sus propios destinos en el escenario.

«En sueños sabía que estaba en su cama, pero no en la cama en la que se había acostado hacía unas horas, y el cuarto no era el mismo; era un cuarto que ella había conocido en alguna parte. Su corazón era una piedra colocada sobre su pecho, su pulso se retardaba y se detenía, y sabía que algo extraño iba a suceder ya cuando el frío viento matinal soplaba por entre el enrejado...

Ahora debo levantarme e irme mientras están dormidos. ¿Dónde está mi ropa? En este lugar las cosas tienen su propia voluntad y se esconden donde quieren... ¿Qué caballo tomaré prestado ahora para este viaje que no quiero hacer?... Vamos, Graylie, dijo tomando la brida, debemos correr más que la Muerte y que el Diablo...»

La relación entre el autor y el hablante es más compleja aquí. La Miranda de KATHERINE ANNE PORTER (*Caballo claro, jinete pálido*, 1936) no puede ser clasificada simplemente, como el barbero de LARDNER, como deficiente moral y mental; las ironías existentes entre el personaje, el autor y el lector son mucho más difíciles de describir. Sin embargo el problema para el lector es esencialmente el mismo que en *Haircut*. La historia se presenta sin comentario, dejando al lector sin la dirección de una evaluación explícita.

Desde FLAUBERT, muchos autores y críticos han estado convencidos de que las formas narrativas «objetivas» o «impersonales» o «dramáticas» son lógicamente superiores a cualquier clase que permita la aparición directa del autor o de su portavoz de confianza. A veces, como veremos en los próximos tres capítulos, los complejos resultados implicados en este subterfugio han sido reducidos a una conveniente distinción entre «exposición», que es artística, y «narración» que no lo es. «No le contaré nada», dice un buen novelista joven en defensa de su arte. «Le permitiré fignear por entre mis personajes; a veces le dirán la verdad y a veces mentirán; usted debe decidir por sí mismo cuándo hacen lo uno o lo otro. Es lo que usted hace cada día. Su carnicero le dice 'ésta es la mejor', y usted contesta 'eso es lo que

usted dice'. ¿Deben ser mis personajes menos prisioneros de sus deseos que su carnicero? Yo puedo *mostrar* mucho, pero sólo mostrar... No cuente más con el novelista para que le refiera a usted precisamente *cómo* se dice algo, lo mismo que usted no supondrá que él permanezca junto a su silla y le sostenga su libro.»⁴

Pero las trocadas actitudes hacia la voz del autor en la novelística crean problemas que van más hondo de lo que esta versión simplificada del punto de vista pueda sugerir. Hace cuarenta años PERCY LUBBOCK nos enseñó a creer que «el arte de la novelística no empieza hasta que el novelista no considera su narración como algo para ser expuesto de forma tal que se narre por sí sola».⁵ Puede haber tenido razón en cierto sentido, pero al decir esto plantea más preguntas de las que responde.

¿Por qué un episodio «relatado» por FIELDING puede causarnos la impresión de más completamente llevado a cabo que muchas escenas escrupulosamente «expuestas» por imitadores de JAMES o de HEMINGWAY? ¿Por qué un comentario del autor desbarata la obra en la que tiene lugar mientras que el largo comentario de *Tristram Shandy* puede sin embargo dominar nuestro ánimo? ¿Qué es lo que al fin y al cabo hace un autor cuando «se inmiscuye» para «contarnos» algo sobre su historia? Tales preguntas nos obligan a considerar atentamente lo que sucede cuando un autor entretiene completamente al lector con una obra inventiva; nos conducen a una visión de la técnica imaginaria que va necesariamente más allá de las reducciones que alguna que otra vez hemos aceptado bajo el concepto de «punto de vista».

DOS HISTORIAS DE «EL DECAMERÓN»

Nuestra tarea será más simple si comenzamos con algunas historias escritas mucho antes de que nadie se preocupase demasiado de limpiar las impurezas retóricas de la casa de la ficción. Las historias en el *Decamerón* de BOCCACCIO, por ejemplo, parecen extremadamente sencillas — quizá incluso ingenuas e ineptas — si exigimos de ellas las cuestiones que muchas historias modernas nos invitan a plantear. Ya es bastante malo que los personajes sean lo que llamamos bidimensionales, sin manifiesta hondura de ninguna clase, y lo que

4 MARK HARRIS, *Easy Does It Not* (Fácil no es), en *The Living Novel* (La novela viviente), ed. Granville Hicks, Nueva York, 1957, pág. 117.

5 *The Craft of Fiction* (El arte de la novelística), Londres, 1921, pág. 62.

es mucho peor, el «punto de vista» del narrador se mueve entre ellos con una total desconsideración hacia el tipo de enfoque técnico o consistencia que generalmente se admira hoy en día. Pero si leemos estas historias en sus propios términos, descubrimos muy pronto un ingenio espléndido y complejo bajo la simplicidad del efecto.

El contenido de la novena historia del quinto día en sí mismo es ciertamente convencional y baladí. Érase una vez un joven amante, Federico, que se empobreció cortejando a una virtuosa casada, Monna Giovanna. Al verse rechazado, se retiró a una vida de pobreza, con sólo un querido halcón que le quedó de todas sus anteriores propiedades.

El marido de la mujer murió. Su hijo, que se había encariñado con el halcón de Federico, se puso gravemente enfermo y pidió a Monna que obtuviese el halcón para su solaz. De mala gana se fue a Federico a pedirle el halcón. Federico quedó excitado con su visita y determinó, pese a su pobreza, agasajarla decorosamente. Pero su alacena estaba vacía, así que mató el halcón y se lo sirvió. Comprendieron su equivocación, y la madre volvió con las manos vacías a su hijo, que pronto murió. Pero la viuda sin hijos, impresionada por el generoso gesto de Federico al ofrecerle su halcón, le eligió como a su segundo marido.

Esta historia, reducida así a un simple bosquejo, podía haberse escrito en un cierto número de acciones enteramente realizadas con efectos radicalmente diferentes. Podría haber sido una farsa, subrayando la loca extravagancia de Federico, su ridículo comportamiento al tratar de encontrar algo que ofrecer a su amada para desayunar, y lo absurdo del sorprendente final. Podría haber sido una obra contemplativa o cómica, sobre las irónicas contorsiones del destino, recalcando el cambio de Monna, de la orgullosa resistencia a la rápida entrega, algo en línea con *A Phoenix Too Frequent* de CHRISTOPHER FRY, derivado de PETRONIO. Pudiera haber sido un cuento sardónico escrito bajo el punto de vista del marido y del hijo que, como el halcón, deben ser exterminado para hacer felices a los supervivientes. Y así sucesivamente.

Tal como es, cada pincelada va en diferente dirección de éstos. El cuento anterior está planeado para dar al lector el mayor placer posible en la simpática comedia de la merecida suerte de Monna y Federico, para hacer las delicias del lector con ocasión del tema anunciado para todos los cuentos narrados en el quinto día: «la buena fortuna que acaece a los amantes después de diversas aventuras

horrendas o desastrosas». ⁶ Aunque uno nunca considera a estos personajes o a sus «horrendas o desastrosas aventuras» bajo algo así como un resplandor trágico, y aunque, de hecho, uno se ríe de los excesos de la pasión de Federico y de su complacencia en continuarla aun hasta la pobreza, nuestra risa debe ser siempre benévola. Tanto como Federico merece sus desastres, en este cuento también merece la máxima buena fortuna de ganar a Monna.

Para asegurar nuestro placer por tal resultado, un placer que ciertamente puede haber sido leve teniendo en cuenta que hay otros nueve cuentos intentando el mismo efecto, los dos personajes principales deben fijarse con la máxima precisión. Primero la heroína, Monna Giovanna, debe percibirse como completamente digna del «extravagante» amor de Federico. En una narración diferente, más larga, esto pudiera haberse logrado mostrándola en acción virtuosa; se podría tomar el espacio requerido para narrar episodios dramatizándola como merecedora de la fantástica devoción de Federico. Pero aquí tan importante como la precisión es por lo menos la economía. Y el método económico de obligar a aceptar sus virtudes al lector es, para el narrador, «referírnoslas», apoyando su relato con algunos episodios elegidos juiciosamente, y de acuerdo con pautas modernas muy breves e irreales. Éstos pueden ser de dos clases, en la forma que JAMES llamaría más tarde «trasposición» para revelar el real funcionamiento de la mente y el corazón de la heroína o bien en forma de acción abierta. Así, el narrador empieza describiéndola como la más «gentil» y «más elegante», y «no menos virtuosa que gentil». En una simple historia de esta clase, su belleza y elegancia no necesitan otra validación que la pasión dramatizada de Federico. Sin embargo nuestra credulidad en su virtud — ciertamente en BOCCACCIO una cualidad más improbable que la belleza y la elegancia — se confirma por su prolongada castidad ante el cortejo de él y, todavía más importante, por la calidad que se nos revela cuando entramos en sus pensamientos.

La señora estuvo reflexionando un instante sobre lo que debía hacer. Sabía que Federico la había galanteado por mucho tiempo, que se había arruinado por su causa, mientras que ella se mostró continuamente insensible a sus solicitudes.

«¿Cómo me atreveré — decía para sí — a pedir ese halcón, que es, según dicen, el mejor que se ha visto, y que por otra parte, tanto aprecia su amo y le procura la subsistencia? ¿Seré tan irrazonable para privar de él a un gentilhomme que no tiene otro placer en el mundo?»

Estas reflexiones la mantenían en la mayor perplejidad, aunque estaba segura de obtener el halcón si lo pedía. No sabiendo pues, qué contestar a su hijo, nada dijo... Por último, el amor maternal triunfó de todas las consideraciones, y revolviéndose la dama a satisfacer a su hijo, no importa a qué precio, le aseguró que tendría el pájaro. En efecto, se preparó para ir a pedirlo en persona a su dueño.

El interés de este episodio radica por supuesto en la elección moral que plantea y en el efecto sobre nuestros sentimientos que está implícito en aquella elección. Aunque la opción es en cierto modo relativamente trivial, es mucho más importante que la mayoría de alternativas que enfrentan a los personajes que pueblan el mundo de BOCCACCIO. Dramatizado en mayor extensión, de hecho éste podía haber sido el episodio central de la historia, aunque la historia resultante fuese bastante diferente de la que tenemos ahora. Como se trata aquí, la elección recibe precisamente el grado de importancia que debería tener en conjunto. A causa de que experimentamos directamente los pensamientos y sentimientos de Monna, estamos obligados a convenir con la valoración del autor de su gran valía. Ella no es simplemente virtuosa en cosas convencionales como la castidad, sino que es capaz de delicadeza moral en asuntos más fundamentales: diferente a la mayoría de mujeres de BOCCACCIO, ella está por encima de cualquier manipulación casual de su amante para sus propios propósitos. Incluso esta delicadeza, admirable por sí sola, puede ser sobrepasada por un valor más importante: «el amor que tenía al muchacho». Pero todo esto se mantiene estrictamente al servicio de nuestro mayor interés en Federico y en el halcón; no hay nunca la posibilidad de que nos desviemos hacia una recóndita complicación psicológica o sentimental con ella, considerada como persona.

Porque el narrador nos ha «relatado» lo que pensar de ella, y luego nos la ha «presentado» brevemente en apoyo de sus pretensiones siempre manteniendo nuestra simpatía y admiración cuidadosamente subordinadas al efecto cómico total, podemos ya pasar al episodio más importante con nuestras expectativas claras y a su modo intensas. Podemos pasar el discurso relativamente largo y maravillosamente delicado de Monna a Federico solicitando el halcón, con nuestras esperanzas centradas claramente en la «buena fortuna» de su unión final.

Si toda esta hábil presentación de la admirable Monna ha de tener éxito, debemos ver a Federico como una figura igualmente admirable, aunque no realmente heroica. Una excesiva altura moral

estropeará la comedia; muy poca destruirá nuestro deseo de que él tenga éxito. No es bastante mostrar sus virtudes a través de sus acciones; su único acto digno de admiración es el regalo del halcón y éste pudiera ser fácilmente interpretado en sí mismo como una muestra más de necia extravagancia. A menos que se prolongue el cuento indebidamente con episodios mostrando que él es digno de ella, pese a su extravagancia, el narrador debe darnos breve y directamente la necesaria información sobre su verdadero carácter. Por eso él es descrito discretamente pero en términos que sólo un narrador omnisciente podría usar con éxito, como «galante», «lleno de cortesía», «paciente» y, lo más importante de todo, como «más enamorado que nunca»; el mundo de «sus» deseos se separa así claramente del mundo de muchos de los otros cuentos, donde el amor, con intenciones cómicas, se reduce a la sensualidad.

Estas manifestaciones completamente sinceras de las opiniones del narrador se confirman por lo que vemos en la propia mente de Federico. Su angustia cómica por no tener nada de comer para su amada visitante, y su resuelto sacrificio del ave, se describen con íntimo detalle, con frecuentes introspecciones, ciertamente triviales, para normas modernas; «se le había inculcado» la pobreza; estaba «angustiado sobremanera»; «interiormente» maldijo «su mala fortuna». «Deseaba con grandísima vehemencia que la dama no abandonase la casa totalmente desestimada, y con todo implorar la ayuda de su contraparte deseosa de ser su marido era más de lo que su orgullo podía sufrir.» Todo esto asegura que la maravillosa comedia de la comida será la comedia de la risa benévola: estamos de pies a cabeza a favor de la solicitud de Federico. Y nuestro favor es realizado por el método de presentar la escena de la revelación: «No pudiendo Federico satisfacer los deseos de la señora..., empezó a llorar...» Primero Monna supuso que «el pensar en perder su halcón producía sus lágrimas». De no haber sido por la ayuda que el autor nos prestó en la frase que he señalado entre comillas, pudiéramos nosotros haber cometido el mismo error.

Así que nos hemos asegurado de su carácter de este modo, los discursos de Federico, como los de Monna Giovanna, se tornan equivalentes a introspecciones, porque sabemos que todo lo que él dice es un fidedigno reflejo de su verdadero estado de ánimo. Su largo discurso de explicación sobre el halcón sirve, como resultado, para confirmar todo lo que hemos aprendido sobre él; cuando concluye, «dudo que nunca jamás tenga tranquilidad de espíritu», creemos en su sinceridad, aunque por supuesto sabemos con completa certeza, y

lo hemos sabido desde el principio, que la historia había de terminar con «buena fortuna».

Habiendo visto todo esto, no necesitamos mucho más. Para que Monna se convierta en heredera como se estipula en el testamento, su hijo debe morir en un episodio solamente un par de líneas más largo que el de una o dos líneas referido antes para la muerte de su marido. Su «alabanza interior» de la «magnanimidad» de Federico conduce a la decisión de casarse con él antes que con un pretendiente rico: «prefiero tener un hombre sin riqueza que riqueza sin hombre». Federico «es» un hombre como ya sabemos. Aunque su retrato es convencional, «plano», «bidimensional», incluye todo lo que necesitamos. Podemos así aceptar sin ironía el juicio concluyente del narrador de que estando casado con tal esposa vivió feliz hasta el fin de sus días. Los oyentes de Fiammetta todos «alabaron a Dios que había recompensado dignamente a Federico».

Si compartimos el placer de ver al héroe, cómico pero digno, recompensado dignamente, la razón no se encuentra en cualquier cualidad inherente a los ingredientes sino más bien en la hábil construcción de una trama vívida con materiales que pudieran haber sido usados de muy diferentes maneras. Las muertes del marido y del hijo, que en la versión terminada son simplemente conveniencias para la exaltación de Federico, en cualquier relato verdaderamente imparcial tomarían considerablemente más espacio que la ansiedad de Federico por no tener nada que ofrecer a su amiga. Tratado imparcialmente, la muerte del muchacho ciertamente se dramatizaría tanto como la irresolución de la madre de importunar a Federico a causa de su halcón. Pero las exigencias de este argumento piden una técnica que nos coloque al lado de Federico.

Muy obviamente esta técnica no puede ser juzgada por modernos modelos de consecuencia; la historia no podría haber sido escrita desde un punto de vista consistente sin alargarla a tres veces su actual duración, perdiendo con eso su tensa fuerza cómica. Contarla completamente a través de los ojos de Federico requeriría una parte introductoria mucho más larga, y la comedia de la visita para ir a buscar el halcón se perdería parcialmente si no viésemos más de sus preparativos que lo que Federico posiblemente pueda saber. No obstante ya que es en primer lugar la historia de Federico, verla a través de los ojos de Monna requeriría gran manipulación y extensión. Tales conjeturales enmiendas son en cierto modo absurdas, ya que es casi seguro que no se le hubieran ocurrido a BOCCACCIO. Pero ayudan a dar énfasis al gran espacio que separa la técnica de BOCCACCIO de

los métodos obviamente más rigurosos que esperamos ahora. En esta historia no hay una revelación importante de verdad ni una intensidad de ilusión, ni complejidad irónica, ni visión profética, ni sobrada representación de ambigüedades morales. Es cierto que hay una cierta ironía concomitante, pero la grandeza de la obra reside en una inequívoca intensidad no de ilusión sino de deleite cómico producido en una extensión extraordinariamente breve.

Cualquier tentación que pudiéramos tener de atribuir su éxito a un primitivismo inconsciente o accidental puede disiparse contemplando la experiencia radicalmente diferente ofrecida por los otros cuentos. Puesto que sus diferentes efectos se basan en diferentes códigos morales, BOCCACCIO nunca puede dar por sentado que sus lectores mantendrán precisamente las actitudes correctas cuando lleguen a cualquier otro cuento. Ciertamente no presupone que sus lectores aprueben el libertinaje de sus cuentos más licenciosos. Incluso Dioneo, el más lascivo de los diez narradores, debe emplear gran parte de su energía colocándose en el terreno de aquellos que pueden reír con plena conciencia con sus historias obscenas y a menudo crueles. En el potencialmente afflictivo cuento de cómo el santo Rústico pervierte a la joven e inocente Alibech enseñándola cómo colocar el demonio en el infierno (tercer día, cuento décimo), se usa de un gran cuidado con el modo de ser y destino final de la ingenua muchacha para llevarnos de la mano a reír de una conducta que en la mayoría de los mundos, incluyendo el mundo en que vivió BOCCACCIO, se consideraría cruel y sacrílega más que cómica.

Si Dioneo, el lozano joven cortesano, debe tener cuidado con su retórica en un cuento obsceno, Fiammetta, la encantadora dama, todavía debe tenerlo más cuando llega a alabar la infidelidad. En el séptimo día el tema es «las tretas que por amor o por su liberación del peligro, las damas han usado con sus maridos en otro tiempo, tanto si fueron descubiertas por sus maridos o no». En *El halcón* Fiammetta laboró para cimentar la admiración a la virtud de Federico y de Monna Giovanna. En el quinto cuento ella emplea una retórica diferente. Ya que su tarea es la de asegurarnos nuestro deleite en el castigo de un esposo justificadamente celoso, su comentario nos dice directamente lo que se corrobora por nuestras inspecciones a la mente del marido: él es «una pobre criatura, de poco juicio» que merece lo que tiene. Más importante aún, inicia la historia con una pequeña oración, aproximadamente una séptima parte de la extensión de toda la historia, fijando nuestros valores de inmediato: «Por cuya razón para resumir, digo que una mujer debe ser alabada más que

censurada, si toma su venganza de un marido que está celoso sin causa.»

En apoyo de este argumento general, todo el cuento se orienta de tal modo que hace desear al lector el castigo jocoso del marido. La mayor parte del cuento se ve por los ojos de la mujer, con gran énfasis en su bufo sufrimiento a manos del gran loco fanfarrón. El climax es su completo castigo, en forma de un inteligente y fustigante discurso de su mujer. Pocos lectores pueden sentir que él no haya recibido más que lo que merece cuando Fiammetta concluye que el amante de la mujer ha ganado ahora su «carta de indulgencia».

Estos extremos no agotan en modo alguno la variedad de normas que estamos obligados a aceptar por la cambiante retórica a medida que avanzamos en el *Decamerón*. Los criterios de juicio cambian tan radicalmente, que es difícil distinguir cualquier figura en el tapiz de BOCCACCIO.⁷

Intentaré más tarde tratar de algunas de las consecuencias originadas cuando un autor realza efectos específicos a expensas de sus nociones generales de verdad moral o realidad. Lo que es importante aquí es reconocer la radical desproporción de la distinción narración-exposición al tratar de la práctica de este autor. La maestría de BOCCACCIO no descansa en la adhesión a una forma suprema de narración sino más bien en su habilidad en ordenar varias formas narrativas al servicio de varias formas expositivas.

LAS MUCHAS VOCES DEL AUTOR

En los próximos tres capítulos consideraré en detalle algunos de los más importantes argumentos en favor de la objetividad o imper-

7 ERICH AUERBACH, por ejemplo, se queja de que no puede encontrar una actitud moral básica ni un claro acceso a la realidad en el trasfondo de todos los cuentos. Cuando considera que BOCCACCIO lo hace por el efecto cómico, no tiene más que elogio por su «sentido crítico» del mundo, firme y con todo flexible en la perspectiva que, sin moralización abstracta, distribuye a los fenómenos su valor moral específico, cuidadosamente matizado (*Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Berna, 1946, traducción de WILLARD TRASK, Anchor Books, ed. 1957, pág. 193). Es solamente a nivel de las cualidades más generales, comunes a todas las historias a pesar de las diferentes necesidades del momento, cuando AUERBACH encuentra dificultades y se lamenta de la vaguedad e incertidumbre del «temprano humanismo» de BOCCACCIO (pág. 202). El relato de AUERBACH es inestimable al mostrar cómo el estilo de BOCCACCIO, en tanto que es común a todos los cuentos, sirve como una cierta retórica convenciendo al lector de la realidad de su mundo.

monalidad relativas al autor. La mayoría de éstos exigen la eliminación de ciertos signos patentes de la presencia del autor. Como podemos esperar, sin embargo, la objetividad de un hombre es la «bête noire» del otro. Si vamos a tener algún grado de claridad al abrirnos camino a través de los ataques en contra de la voz del autor, debemos tener alguna noción preliminar de la variedad de formas que puede tomar una voz, tanto en la novelística como en los ataques a la misma. ¿Qué es lo que en realidad podríamos expurgar si intentásemos sacar al autor de la mansión de la ficción?

Primero debemos borrar todos los discursos al lector, todos los comentarios en nombre del autor. Cuando el autor del *Decamerón* nos habla directamente, tanto en la introducción como en el epílogo cualquier ilusión que podamos haber tenido de que estábamos tratando directamente con Fiammetta y sus amigos se destruye. Un asombroso número de autores y críticos desde FLAUBERT están de acuerdo que un tal comentario directo, sin interposición, no vale. Y aun aquellos autores que lo podrían permitir, a menudo, como en el caso de E. M. FORSTER, lo han prohibido excepto para ciertos temas limitados.⁸

Pero, ¿qué es realmente «comentario»? Si estamos de acuerdo en eliminar todas las intrusiones personales de la clase que usa FIELDING, ¿estaremos de acuerdo entonces en expurgar comentarios menos inoportunos? ¿Viola FLAUBERT sus propios principios de impersonalidad cuando se permite contarnos que en tal o cual lugar se encuentran los peores quesos Neufchatel de todo el distrito, o que Emma era «incapaz de comprender lo que no experimentaba o de reconocer nada que no se expresase en términos convencionales»?⁹

Incluso si eliminamos todos estos juicios explícitos la presencia del autor será obvia cada vez que entre o salga del pensamiento de un personaje, cuando «cambia su punto de vista», como hemos llegado a exponerlo. FLAUBERT nos cuenta que las pequeñas atenciones de Emma a Carlos «nunca fueron, como él creyó, en obsequio suyo... sino para ella misma, por exacerbada vanidad» (pág. 69). Es sin duda FLAUBERT el que construye esta yuxtaposición del motivo de Emma con la creencia de Carlos respecto al motivo, y la misma «voz» in-

8 FORSTER no permitiría al autor «captar la confianza del lector respecto a sus personajes» ya que «la intimidad se obtiene a expensas de la ilusión y la dignidad». Pero permite al autor ganar su confianza «respecto al universo» (*Aspects of the Novel*, Londres, 1927, págs. 111-112).

9 *Madame Bovary*, traduc. FRANCIS STEEGMULLER, Nueva York, 1957, página 80.

trusa es evidente cada vez que se presenta un nuevo pensamiento. Cuando el padre de Emma se despide de ella y de Carlos, recuerda «su propia boda, sus años mozos... Él, también, fue muy feliz... Se sintió triste, como una casa desnuda y vacía» (págs. 34-35). Este momentáneo desvío hacia Rouault es la forma de FLAUBERT de darnos una valoración del matrimonio, interpretando lo que ha de venir. Si nos enojan todas las señales de la presencia del autor, nos incomodaremos aquí.

Pero si vamos a poner reparos a esto, por qué no dar un paso más y oponernos a todas las perspectivas internas, no simplemente a las que requieran un cambio en el punto de vista. En la vida real tales puntos de vista no existen. El hecho de procurarlos en la novelística es en sí mismo una intrusión del autor.¹⁰

Por esto debemos objetar a las manifestaciones fidedignas de cualquier personaje dramatizado, no solamente del autor hablando por sí mismo, porque el hecho de la narración, incluso la realizada por el narrador más altamente dramatizado, es en sí misma la presentación del autor de una prolongada perspectiva interna de un personaje. Cuando Fiammetta dice «el amor maternal triunfó de todas las consideraciones» nos está dando una fidedigna perspectiva interna de Monna y también nos da una visión de su propia evaluación de los acontecimientos. Ambos son recordatorios de la mano dominante del autor.

Pero, ¿por qué paramos aquí? El autor está presente en todo discurso pronunciado por cualquier personaje que ha recibido sobre sí, de cualquier forma, el distintivo de veracidad. Cuando sabemos que Dios es Dios en Job, cuando sabemos que Monna dice la verdad en *El halcón*, los autores hablan cuando Dios y Monna hablan. Presentando al gran doctor Larivière, FLAUBERT dice:

10 Tales intrusiones son particularmente obvias en la narración que pretende ser histórica. Y sin embargo, hasta hace poco, hombres inteligentes eran capaces de leer, sin ninguna zozobra, narraciones ostensiblemente históricas, como la Biblia, llenas de tales entradas ilícitas en el pensamiento privado. Para nosotros puede parecer extraño que los escritores de los Evangelios proclamen tanto conocimiento de lo que Cristo siente y piensa: «Enternecido, extendió la mano y le tocó» (Marcos, 1:41). «Luego Jesús, sintiendo en sí mismo la virtud que había salido de Él...» (5:30). ¿Quién comunicó a los autores estos acontecimientos interiores? ¿Quién les informó de lo que ocurre en el Huerto donde todos, excepto Jesús, duermen? ¿Quién les contó que Cristo reza a Dios para «alejar este cáliz»? Tales cuestiones, como el asunto de cómo Moisés pudo haber escrito una relación de su propia muerte y sepelio, pueden ser indispensables en la crítica histórica, pero pueden ser fácilmente elipsadas en la crítica literaria.

«Pertenece a la gran escuela quirúrgica creada por Bichat, aquella generación, ahora desaparecida, de médicos filósofos, que estimaban su arte con amor fanático y lo aplicaban con entusiasmo y sagacidad. Todos temblaban en su hospital cuando estaba enfadado, y sus estudiantes lo reverenciaban de tal modo que así que se establecían le imitaban todo lo que podían. Desdeñoso de condecoraciones... hospitalario, generoso, un padre de los pobres, practicaba las virtudes cristianas sin ser creyente; se hubiera podido pensar que era un santo si no se le hubiese temido como a un diablo a causa de la agudeza de su mente» (págs. 363-64).

Esta equívoca manifestación de autoridad contribuye mucho a la pujanza de las páginas siguientes, en las que Larivière juzga por nosotros todo lo que vemos. Pero aunque es provechosa, debe desaparecer, si la voz del autor es un defecto.

Incluso aquí no podemos pararnos, aunque muchas de las críticas a la opinión del autor se hayan parado aquí. Podemos seguir más y más, expurgando el trabajo de todo toque reconocible como personal, de toda clara alusión literaria o metáfora brillante, de toda forma de mito o símbolo; todas ellas contienen implícitamente una evaluación. Cualquier lector sagaz puede reconocer que ellas están impuestas por el autor.¹¹

Finalmente también podemos imitar a JEAN-PAUL SARTRE y aducir, en nombre del «realismo permanente», todas las pruebas de las injerencias del autor en la ilación, proporción o duración natural de los acontecimientos. Anteriores autores, dice SARTRE, intentaron justificar «la disparatada tarea de contar historias llamando incesantemente la atención del lector, explícitamente o por alusión, de que existe un autor». Las novelas existencialistas, por contraste serán «deslizantes, olvidadas, inadvertidas» lanzando al lector «en medio de un universo donde no hay testigos». Las novelas deberían «existir a modo de cosas, de plantas, de sucesos, y no al pronto como productos del hombre». ¹² Si esto es así, el autor nunca debe resumir, ni abreviar una conversación, ni colocar los sucesos de tres días en un párrafo. «Si atesto seis meses en una sola página, el lector arroja el libro» (página 228).

SARTRE tiene razón al pretender que todas estas cosas son signos de la presencia maniobranante del autor. En *Los hermanos Karamazov*,

11 Sobre el *Ulises* de JOYCE, EDMUND WILSON se lamentó de que tan pronto como «tenemos conciencia de que JOYCE recama sistemáticamente su texto» e incluye quisquillosas, símbolos y equívocos, «la ilusión del sueño se pierde» (JAMES JOYCE, *Axel's Castle*, Nueva York, 1931, pág. 235).

12 JEAN-PAUL SARTRE, *¿Qué es Literatura?*, ed. Losada, 1950, Buenos Aires; *Situación del escritor en 1947*.

por ejemplo, la historia de la conversión del Padre Zossima lógicamente podría colocarse en cualquier lugar. Los sucesos de la historia de Zossima tuvieron lugar mucho antes de que empezase la novela; a menos que deban colocarse al principio, que queda descartado, no hay razón natural alguna para darles un lugar en vez de otro. En cualquier lugar que se coloquen, recalcarán la presencia selectiva del autor, tal como HOMERO para nosotros está notoriamente presente siempre que la *Odisea* da un salto adelante y atrás en un período de diecinueve años. No es casualidad, sino la cuidadosa elección de DOSTOIEVSKI que nos dé la historia de Zossima como la secuela del sueño de Iván del Gran Inquisidor. Está pensada como un juicio de los valores implícitos de aquel sueño, igual que todo lo que le ocurre a Iván después es un criticismo explícito de sus propias ideas. Ya que la secuencia obviamente no está dictada más que por los propósitos del autor, traiciona la voz del autor, y según SARTRE, presumiblemente no vale.

Pero como SARTRE lastimeramente admite (vid. cap. III, más abajo), incluso con todas estas formas de la voz del autor expurgadas, lo que nos queda nos revelará una vergonzosa artificialidad. A menos que el autor se contente simplemente con volver a contar Los Tres Osos o la historia de Edipo en la forma en que existen en relato popular, y aun así ha de haber alguna elección de qué forma popular contar; su misma elección de lo que vaya a contar le traicionará al lector. Elige contar la historia de Ulises en vez de la de Circe o de Polifemo. Elige contar el alegre cuento de Monna y Federico en vez de una patética narración del marido y del hijo de Monna. Elige contar la historia de Emma Bovary en vez del relato potencialmente heroico del Dr. Larivière. La voz del autor se revela tan apasionadamente en la decisión de escribir la *Odisea*, *El halcón* o *Madame Bovary*, como en el más inoportuno comentario directo de la clase que emplea FIELDING, DICKENS o GEORGE ELIOT. Todo lo que él expone sirve para narrar; la línea entre exposición y narración es siempre y hasta cierto grado, arbitraria.

En resumen, el juicio del autor está siempre presente y es siempre evidente para cualquiera que sepa cómo buscarlo. Si sus formas particulares son perjudiciales o aprovechables es siempre una cuestión compleja, que no puede determinarse con una fácil referencia a reglas abstractas.

A medida que comenzamos ahora a tratar de esta cuestión, no debemos olvidar nunca que aunque el autor puede hasta cierto punto elegir sus disfraces, él nunca puede elegir el desaparecer.

«Principios duros y firmes, limitaciones a priori, simples interdicciones (no hablarás de esto, no mirarás aquello) indudablemente sirvieron en su tiempo, con todo y según el caso siempre parecerán arbitrarias a una inteligencia despierta. Una saludable, animada y progresiva habilidad, plena de curiosidad y apasionada del ejercicio, tiene una inquebrantable desconfianza en las prohibiciones inflexibles.» HENRY JAMES.

«Desde los tiempos de Stephen Crane, todo escritor serio se ha concentrado en el esfuerzo de ofrecer las escenas individuales más vivamente.» CAROLINE GORDON.

«En la proporción en que la Ficción nos lo ofrece, vemos la vida sin organización, sentimos que estamos tocando la verdad; en la proporción en que la vemos con organización, sentimos que se nos entretiene con un sustituto, un compromiso y una convención.» HENRY JAMES.

«No existe una novela que pinte auténticamente la indeterminación de la vida humana tal como la conocemos.» FRANÇOIS MAURIAC.

«La acción de mi nueva obra tiene lugar de noche. Es natural que las cosas no sean tan claras de noche, ¿verdad?» JAMES JOYCE, defendiendo *Finnegans Wake* contra la acusación de POUND de que era «oscura».

Capítulo II

Reglas generales, I:

Las auténticas novelas deben ser realistas

DESDE LA REBELIÓN JUSTIFICADA HASTA EL DOGMA PERJUDICIAL

Para los primeros escritores que hablaron en contra del viejo estilo de retórica autoritaria, el problema de la voz del autor en la ficción era extremadamente complicado. Los prefacios de JAMES, por ejemplo, aquellas exploraciones indispensables y perspicaces en el arte del autor¹ no ofrecen una fácil reducción de la técnica a la simple dicotomía de la narración en contra de la exposición, ni ofrecen un justo rechazo de todos los métodos excepto los de JAMES. Y, de hecho, los métodos del propio JAMES eran sorprendentemente variados. El invariable enemigo de JAMES fue la dejadez intelectual y artística y no cualquier particular forma de narrar o exponer una historia. Es verdad que se declaró cada vez más interesado en explorar lo que pudiera hacerse con el «arte escénico» y cada vez menos satisfecho al narrar con su propia voz. Y estaba convencido de que había encontrado un modo de ejecutar las tradicionales tareas retóricas, de una forma esencialmente dramática, empleando un «centro de conciencia» a través del cual todo se podía ver y sentir.

Y aún más, a veces habló como si valorase sus nuevos métodos más que todos los demás. Pero su énfasis general radica en el hecho de que la mansión de la ficción «no tiene una ventana, sino un millón»,² que de hecho hay «cinco millones» de formas de narrar una

1 Obtenible más fácilmente en la edición de R. P. BLACKMUR, *The Art of the Novel* (Nueva York, 1947). Para algunos antecedentes del énfasis de JAMES en la narración dramática e impersonal vid. *The Theory of the Novel in England, 1850-1870* de RICHARD STANG, Nueva York, 1959.

2 *Art of the Novel*, pág. 46.

historia, cada una de ellas justificada si facilita un «centro» a la obra.³

Y su universalidad no se limita a la técnica. En *El Arte de la ficción* repudia explícitamente cualquier esfuerzo para alegar «definitivamente de antemano qué clase de asunto será la buena novela». Para él el único requisito absoluto es que «sea interesante».⁴ Encomiará una novela como *La isla del tesoro* porque consigue «maravillosamente lo que se propone» (pág. 605), aun cuando tiene poca relación con el tipo de realismo temático y formal buscado en sus propios cuentos.

Lo mismo puede decirse de FLAUBERT, el otro autor más frecuentemente citado por los críticos interesados en la distinción entre narración y exposición. Aunque se le puede citar para apoyar tal o cual dogma, él estaba interesado en un momento u otro en casi cada problema importante afrontado por los novelistas, y él estaba enterado de una tensión real entre lo que puede ser deseable en general y lo que es posible en el caso particular.

Sin embargo estas flexibles exploraciones no tardaron en llegar a ser esquematizadas. Incluso en las obras de los primeros críticos que trataron de hacer justicia a JAMES, ya encontramos el proceso de reducción en marcha. En *Craft of Fiction* de PERCY LUBBOCK (1921), el tratamiento de docenas de problemas literarios⁵ sobre el modo de ser del autor, su método de hallar un tema, la superioridad de algunos temas sobre otros, las dificultades en hallar centros creíbles de conocimiento, los métodos para disimular los propios ardides retóricos, se reduce a una cosa indispensable: la novela debiera ser dramática.

La enumeración de LUBBOCK es más clara y más sistemática que la de JAMES, nos da un esquema cuidado y útil de las relaciones entre los términos panorama, cuadro, drama y escena. Es un esquema que JAMES puede llegar a apoyar, pero en la relación de JAMES está rodeado de importantes requisitos que en LUBBOCK empiezan ya a desestimarse.

Igualmente, JOSEPH WARREN BEACH sólo es ocasionalmente dogmático sobre el comentario del autor. Incluso al aclamar el mutis del autor como «lo más impresionante de la novela moderna» puede aún decir que «si el autor tiene éxito al presentar su tema efectivamente... no armaremos pendencia con sus apariciones personales... Nuestra principal contienda es con el autor que hace de su aparición personal

3 Carta a la señora Humphry Ward, 25 de julio de 1899, *Letters*, ed. Percy Lubbock, Londres, 1920, I, 332-36.

4 *The Art of Fiction*, primera edición 1888. Mis citas son de HENRY JAMES, *Selected Fiction*, ed. León Edel, Everyman ed., 1953, pág. 591.

5 Vid. la útil lista de BLACKMUR en su introducción a *The Art of the Novel*.

un sustituto de la presentación artística de su tema, pensando que hablar sobre el tema es equivalente a presentarlo».⁶ Incluso cuando LUBBOCK y BEACH se vuelven excesivamente entusiastas, uno siente que tienen la excusa legítima de todos los campeones de una nueva causa: las viejas formas locuaces de narrar una historia habían ganado terreno y no necesitaban defensa. Fue «el nuevo tipo de novelista», como escribió BEACH dos años después de la muerte de JAMES, «en la persona de su más notable ejemplar de expresión inglesa», el que necesitaba entonces defensa.⁷

Pero la legítima defensa de lo nuevo pronto se congeló en dogma. En 1930, FORD MADDOX FORD escribe que la batalla por la verdad y la luz, la batalla contra una técnica que es siempre y en todas las circunstancias mala, se había ganado.

«El novelista no debe, al tomar partido, exhibir sus preferencias... Él tiene que presentar y no narrar...

En general estas peculiaridades que antes nunca caracterizaron la novela inglesa, la caracterizan hoy. Es decir, nadie saldría a obtener los sufragios del más instruido o incluso del más enteramente cándido con una novela del tipo de aquéllas escritas por los seguidores de BUNYAN, DEFOE, FIELDING... Ningún autor metería hoy, como THACKERAY, su partida nariz y sus miopes antiparras en medio de la escena más emocionante que nunca haya escrito para contarnos que, aunque la heroína era más bien mala, el corazón del escritor estaba en su (*sic*) lugar correcto.»⁸

Cuando tal ordenamiento deterioró en manos de descarados críticos comerciales, lógicamente se simplificó hasta la caricatura.

Consideremos ahora este fragmento de un escrito que KOBOLD KNIGHT solicitó de los jóvenes autores aspirantes en 1936:

«Oí hace muchos años que el abuello Russell se casó de nuevo y tuvo otro hijo, John...

Mientras leyó este pasaje, ¿qué vio usted? No vio nada en absoluto. No se presenta ningún cuadro.

Esta forma de narración obviamente no es narración dramática. Es lo que llamamos narración de segunda mano. Un narrador relata

6 *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*, Nueva York, 1932, página 468.

7 *The Method of Henry James*, 2.^a ed., Filadelfia, 1954, pág. 99.

8 *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad* (Londres, 1930), págs. 121, 122, 137-38. Vid. también pág. 77 y otras.

en su propia manera casual algo que sucedió hace mucho tiempo. Esa historia... ciertamente no narra por sí misma. A decir verdad, esa historia no ha empezado siquiera a entrar en acción...

Ahora observe esto:

‘El cochazo tomó la curva cerrada sobre dos ruedas y el fugitivo echó un vistazo agonizante a la serpenteante carretera de montaña. Más abajo de él, pero acercándose cada vez más, estaba la columna de polvo amarillo que era el vengador.’

Eso es narración dramática. Observe que la historia narra por sí misma.

... Es historia dramática, y es la única clase de narración, en términos generales, que los editores desean y pagan...

En una palabra, ‘la historia narra por sí misma’.⁹

Desafortunadamente no fue solamente en los manuales comerciales que la técnica se redujo al problema de cómo zafarse de un comentario que es malo por definición. En libros de texto universitarios serios uno pronto encontró y todavía encuentra la distinción entre narración y exposición presentada como una guía fidedigna hacia la milagrosa superioridad de la ficción moderna. Un tal texto, después de lamentar ciertos pasajes «inertes» en STENDHAL y de tratar a POE y a HAWTHORNE principalmente como precursores sinceros de los modernos, llega finalmente a *The Dead* de JOYCE. Vale la pena citar entero el párrafo que alaba esta excelente historia:

«En realidad, desde el principio hasta el final de la historia no se nos cuenta nada, se nos expone todo. No se nos narra, por ejemplo, que el *milieu* de la historia es la sociedad provincial, burguesa y cultivada de Dublín del fin de siglo; no se nos dice que Gabriel representa la esterilidad emocional de esta sociedad en contraste con la riqueza ‘campesina’ de su esposa Gretta... Todo esto lo vemos dramatizado; todo se hace activo. Nada se nos da desde el punto de vista externo y omnisciente... Hay una breve descripción de Gabriel; pero no es la descripción de JOYCE; lo vemos como Lily le ve, o pudiera verlo si tuviese el dominio supremo de toda la situación tal como tiene JOYCE. De hecho éste es el método de ‘The Dead’. Desde este momento nunca estamos lejos de la visión física de Gabriel; y con todo estamos mirando constantemente, a través de sus ojos físicos, valores y atisbos de lo que él es incapaz. La significación del *milieu*, la complacencia del sentimiento de Gabriel por su esposo, su imagen romántica de su amante Michael Furey... se habían puesto ante nosotros, en la era anterior a JAMES, como exposición y comen-

9 KOBOLD KNIGHT, *A guide to Fiction-writing*, Londres, 1936, pág. 91.

tario a través de la intercesión directa del autor, y así hubiera continuado inerte.»¹⁰

Gran parte de nuestro trabajo erudito y crítico de lo más serio ha empleado de hecho esta misma oposición dialéctica entre exposición artística y narración inartística o simplemente retórica. Un erudito, defendiendo ostensiblemente el uso de TROLLOPE de la «exégesis», piensa que él es sin duda «culpable muchas veces de la exégesis del autor» y que estas «intrusiones» son «violaciones del talento artístico», pero que TROLLOPE usa el recurso inartístico tan inteligentemente que a veces «convierte el defecto en una virtud».¹¹ Otro erudito, al «escribir con simpatía sobre los grandes autores, comentaristas del siglo XVIII emplea gran parte de su tiempo excusándose de la falta de talento artístico que muestran al respecto. Cree que las intrusiones de FIELDING son necesariamente «defensivas», ya que la novela no tenía todavía una forma establecida; el tiempo pedía comentarios moralizantes, resultando que ningún novelista fue capaz de lograr «una completa fusión entre el crítico moralista y el artista creativo...».¹²

Además una de las más sensibles autoridades en el trabajo de THOMAS HARDY describe como una limitación debida a la influencia de sus tiempos la tendencia de HARDY a «injerirse en la narrativa para hacer explícita su filosofía o su juicio de los personajes y los acontecimientos en los que están implicados».¹³ No hace ningún esfuerzo en distinguir los comentarios buenos de los malos. Para él, como para muchos otros, el comentario en sí mismo, especialmente si hay «demasiado», aunque lo que sea «demasiado» usualmente no se examina, es simplemente malo.¹⁴

No se puede rehabilitar la narración, con un respeto crítico, simplemente saltando en su defensa, al menos no en este campo de batalla. Sus oponentes tendrían la mayoría de la munición efectiva. Muchas novelas se afean considerablemente por las intrusiones des-

10 CAROLINE GORDON y ALLEN TATE, *The House of Fiction*, Nueva York, 1950, pág. 280.

11 EDD WINFIELD PARKS, *Trollope and the Defense of Exegesis, Nineteenth-Century Fiction*, VII, marzo 1953, págs. 265-71.

12 IRMA Z. SHERWOOD, *The Novelists as Commentators*, en *The Age of Johnson: Essays Presented to Chauncey Brewster Tinker*, New Haven, Conn., 1949, págs. 113-25.

13 HARVEY C. WEBSTER, prólogo a *The Mayor of Casterbridge*, Nueva York, 1948, pág. VI.

14 Sería posible escribir un libro solamente con párrafos de esta clase. Vid. Bibliografía, Secc. II, A.

cuidadas. Es más, resulta fácil probar que un episodio mostrado es más efectivo que el mismo episodio narrado, siempre y cuando solamente tengamos que escoger entre estos dos extremos técnicos. Y, finalmente, los novelistas y críticos que han lamentado la narración, han ganado para la ficción la reputación de una forma principal de arte que, antes de FLAUBERT, generalmente se le negaba, y a menudo han mostrado una seriedad y devoción hacia su arte que en sí misma llevaba la convicción de sus doctrinas. No se ha ganado nada, más bien se ha perdido todo, si decimos a JAMES y a FLAUBERT que admiramos sus experimentos en seriedad artística, pero que preferimos aflojar un poco nuestras normas y animar al novelista a que vuelva atrás a confeccionar lo que JAMES llamó «grandes budines líquidos». En la casa de la ficción incluso puede haber sitio para budines sin forma, es decir, presumiblemente en las horas laxas o en los años decadentes. Pero no me gustaría encontrarme defendiéndolos como arte basándome en que no tienen forma.

¿Pero nos enfrentamos realmente con la sencilla y desconcertante elección que han reivindicado de vez en cuando los defensores de la exposición? Al fin y al cabo, ¿tiene sentido el establecer dos modos de transmitir una historia, uno bueno de pies a cabeza y el otro completamente malo; uno todo arte y forma, el otro completamente tosco e irrelevante; el uno todo exposición, presentación, drama y objetividad, el otro todo narración, subjetividad, sermón e inercia? ALLEN TATE, parece creer que sí. Sobre un episodio, excelente por otra parte, de *Madame Bovary* dice: «La acción no se manifiesta bajo el punto de vista del autor; se da en relación con la situación y la escena. El haber hecho de esto la propiedad viable del arte de la ficción fue el haber creado virtualmente el arte de la ficción.» «Ha sido a través de FLAUBERT que la novela ha alcanzado, finalmente, a la poesía.»¹⁵ Esto es dramático, exigente, incluso tal vez es la clase de programa inspirado que podría dar al joven novelista convicción bastante sobre la importancia de lo que está haciendo y así terminarlo. ¿Pero es esto cierto?

No puedo probar que no lo sea, dadas las definiciones de «arte» y «poesía» de TATE. Pero espero mostrar que esto ha sido en el mejor caso engañoso y que la distinción sobre la que se basa es inadecuada no sólo al tratar de la antigua ficción como el *Decamerón*, sino también al tratar del más reciente éxito.

15 *Techniques of Fiction*, *Sewanee Review*, LII, 1944, págs. 210-25; también en *On the Limits of Poetry*, Nueva York, 1948, págs. 143-45.

Será conveniente considerar primero las razones de la extensa aceptación de tal distinción. Si vamos a deducir que al fin y al cabo había un arte de ficción antes de FLAUBERT, y que el arte incluso en la ficción más impersonal no reside exclusivamente en los momentos de vívida ejecución dramática, ¿por qué ha existido tanta suspicacia sobre todo lo que no sea la escena presentada?

DE LAS CLASES DIFERENCIADAS A LAS CUALIDADES UNIVERSALES

Hay una respuesta en la moderna pasión por la generalización sobre «todas las novelas», o «toda la literatura» o «todo el arte». «Cualquier arte aspira a la condición de la música.» «Toda la ficción intenta ser poesía.» «El quid de la novela es su interés en los hechos.» Las auténticas novelas hacen esto, la auténtica literatura hace aquello. «El único propósito de todo arte digno de tal nombre es dar todavía testimonio del orden perdido del mundo.»¹⁶ Para ORTEGA Y GASSET las siete tendencias que apuntan en todas las obras esencialmente modernas son: «1.^a, la deshumanización del arte; 2.^a, evitar las formas vivas; 3.^a, hacer que la obra de arte no sea, sino obra de arte; 4.^a, considerar el arte como juego, y nada más; 5.^a, una esencial ironía; 6.^a, eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización; 7.^a, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.»¹⁷

Para FORD MADDOX FORD el propósito común de «buenos novelistas modernos como JAMES, CRANE, CONRAD y él mismo es «tener al lector sumergido completamente en un lance, de modo que permanezca inconsciente o bien del hecho de que estaba leyendo o bien de la identidad del autor, para que al fin pueda decir y creer: '¡He estado (allí), he estado!'».¹⁸ Estos son programas sorprendentemente diferentes, aunque quizás el de FORD está contenido en el sexto punto de ORTEGA. Pero comparten el esfuerzo de hallar lo que sea común a todas las obras o a todas las buenas obras modernas. ORTEGA dice que «buscando la nota más genérica y característica de la nueva produc-

16 DENIS DE ROUEMONT, *Religion and the Mission of the Artist*, en *Spiritual Problems in Contemporary Literature*, ed. Stanley Romaine Hopper, Nueva York, 1952; Harper Torchbook, ed. 1957, pág. 179. La generalización sobre la «música» es, por supuesto, de Pater y compañía; la de «poesía» de FAULKNER, TATE y muchos otros; la del «hecho» de MARY MCCARTHY, *The Fact in Fiction*, *Partisan Review*, XXVII, verano 1960, pág. 440.

17 *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, Col. El Arquero, Revista de Occidente, Madrid, 9.^a ed., 1967, pág. 27.

18 *Ob. cit.*, págs. 138-139.

con encuentro la tendencia a deshumanizar el arte»; «las diferencias particulares del arte joven me interesan mediocrementemente, y salvando algunas excepciones, me interesa todavía menos cada obra singular». CAROLINA GORDON es igualmente explícita en su búsqueda de las «constantes» que debe mostrar toda buena ficción, de SÓFOCLES y ESQUILO a un cuento de niños bien ideado. Deliberadamente mantiene su consejo al máximo nivel posible de generalidad: «Si uno se dispone a escribir o a leer ficción, es de la mayor importancia el ser capaz de reconocer estas 'constantes' cuando uno se las encuentra, o, si no están presentes en una obra de ficción, notar su ausencia.»¹⁹

Esta búsqueda genérica de las constantes en toda buena literatura o toda buena ficción puede ser útil para ciertos propósitos; claro está que algunas de las más interesantes cuestiones sobre la literatura y la vida no pueden ser contestadas de otro modo. Pero una crítica que comienza con definiciones tan generales siente la tentación de expresar juicios de valores sin suficiente cuidado sobre si estos juicios están basados en algo más que la inicial y arbitraria exclusiva de la definición general. Una cuidadosa lectura de cada una de las anteriores citas indicará que ya se han deslizado o se han incluido deliberadamente expresiones normativas. Después de leer la definición de la señorita GORDON de las constantes de «toda buena ficción» no puede sorprendernos su forma de desechar las obras de ALDOUS HUXLEY y, claro está, todas «las novelas de ideas».²⁰ «Pero, ¿por qué?», pregunta una joven amiga suya que había dado el imperdonable paso en falso de interesarse en HUXLEY. «¿No puede haber más que una clase de novela y una clase de novelista? ¿No puedo advirar a X (un novelista actual que la señorita GORDON encuentra bien) y también a ALDOUS HUXLEY?» Y por sus principios generales se ve obligada a responder: «Me temo que no.»

Pero, ¿de dónde vienen sus «constantes»? No es necesario que seamos ardientes defensores de HUXLEY para reconocer que al juzgar su peculiar forma de fantasía satírica debemos recurrir a criterios muy diferentes de los adecuados para las excelentes historias de la señorita GORDON, historias que muestran, apenas hace falta decirlo, todas sus constantes.

Después de todo el crítico se encara con un problema lógico bas-

19 *How to Read a Novel*, Nueva York, 1957, págs. 24-25.

20 *Ibid.*, págs. 10, 222-224. Para defensas de la «novela de ideas» vid. *Art and Fortune* de LIONEL TRILLING, *The Liberal Imagination*, Nueva York, 1940 y *Characters and Ideas: The Modern Novel* de MELVIN SEIDEN, *The Nation*, CLXXXVIII, abril 1959, págs. 387-92.

tante simple, aunque la solución no lo sea tanto. Al haber partido de la definición de una cierta clase de novela, o de «la novela» como cierta clase de literatura, o de «literatura» como cierta clase de arte, ¿cómo puede usar esta definición como modelo al emitir juicio de cierta novela? Solamente dando buenas razones para creer que esta novela encaja con la definición o *es necesario* que encaje, tanto si lo hace como si no. O mis definiciones son descriptivas o son normativas. Si meramente describen, entonces no constituyen una base para condenar una obra que no cae bajo tal descripción. Si son abiertamente normativas, entonces por supuesto me enfrento con el problema de dar primero las razones de mis reglas, y de justificar el porqué deberían aplicar a todas esas cosas llamadas novelas.

No es necesario leer mucha crítica moderna para descubrir cuán frecuentemente los críticos evitan este problema, y cómo muchos de ellos están preparados a trasladarse oportunamente de la generalización a la obra concreta como si cualquier escolar supiese que cada una de las pobres novelistas estuviese tratando desesperadamente de refugiarse bajo el resguardo de aquella cómoda generalización. Este proceso es especialmente grave en la crítica temática que permite a un tema descrito convertirse en normativo. Incluso los críticos cuidadosos a veces están completamente persuadidos de sus propias definiciones.

Obsérvese cómo R. W. B. LEWIS, en su valioso libro *The Picaresque Saint* olvida rápidamente sus propias advertencias de que su definición no es normativa. «La intención de este libro», dice LEWIS, «es identificar y describir una cierta generación de novelistas en Europa y América».²¹ La frase «figuras representativas» como subtítulo, nos dice, se refiere a «figuras de dicción, a las características metáforas de la generación al propio tiempo que a las figuras humanas en las novelas y a las figuras de los mismos escritores. Descubrir estas figuras y describir el mundo que componen es, como yo lo entiendo, el más importante ejercicio de la crítica moderna hoy día» (página 10). LEWIS lleva a cabo su propósito con admirable diligencia y perspicacia al distinguir el mundo «humano» de MORAVIA, SILONE, CAMUS, FAULKNER, GRAHAM GREENE y MALRAUX del mundo «artístico» de la anterior generación de PROUST, JOYCE y MANN. La cualidad «humana» de la segunda generación se revela por su característico héroe,

21 *The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction*, Nueva York, 1959, pág. 9. El punto de vista de LEWIS no es en absoluto tan flagrante ejemplo de estos peligros como otros muchos que se podrían citar.

el santo bribón que «encarna» en su «impureza» e incluso en su «criminalidad» aquella «confianza en la vida y aquel compañerismo que la novela contemporánea tanto recalca» (pág. 33).

La búsqueda por LEWIS de ejemplos de este tema general se ve recompensada; el lector siente que su opinión sobre las tendencias generales en la novelística contemporánea se ha enriquecido. Pero, como podía esperarse, el reconocimiento de estas tendencias no produce criterios satisfactorios para enjuiciar el éxito de obras aisladas. A pesar del constante esfuerzo de LEWIS para «observar y dar énfasis a importantes diferencias» para poder hacer justicia a obras concretas, no es sorprendente que encuentre un conflicto entre su tesis y sus esfuerzos en evaluarlas. Cuando sus juicios son convincentes, pasan de criterios particulares muy poco relacionados a su tema general: después de todo, las peores obras así como las mejores pueden todas englobar el tema del santo pícaro. Sus opiniones son menos convincentes cuando habla como si los novelistas debieran usar el tema que está describiendo. «Parte de la intensidad de la novela contemporánea se extrae del esfuerzo del artista en describir, y podría decirse que del esfuerzo del personaje creado en llegar a ser al propio tiempo un santo y un pecador, trascendente y sociable al mismo tiempo, para abarcar a la vez la verdad observada y la aspiración oculta. El esfuerzo (¿todavía del novelista y del personaje?) no es de ningún modo siempre un éxito, y si lo es no siempre de modo igual. Es tan fácil 'caer' (¿ambos, el novelista y el personaje?) en la dirección demasiado humana o demasiado santa: Ike McCaslin sin duda sufre artísticamente esta equivocación, y Adriana, la prostituta romana de MORAVIA, sufre aquella...» De modo que, después de todo, esto es una caída artística; FAULKNER y MORAVIA han fracasado en conformar sus personajes al criterio general de LEWIS. Pero ¿en qué se basa para decidir que las novelas de FAULKNER y MORAVIA se esfuerzan en comprender el mismo cuadro general de todas las otras obras de las que él trata? Si los fines de FAULKNER requieren un personaje más «santo», y si los de MORAVIA requieren más «pecado», ¿cómo podemos decir que sus retratos sufren artísticamente a causa del mismo éxito obtenido al hacer lo que es necesario en sus respectivas obras? En este excelente trabajo abundan las dificultades de este tipo; a veces se admiten, como cuando LEWIS reconoce que *Bread and Wine*, de SILONE, es un libro mejor que *The Secret of Luca*, aunque el último presenta «la mejor imagen de sacrificado heroísmo humano que puede ofrecernos la ficción contemporánea» (pág. 178). Tal juicio puede darse sólo al observar en *Bread and Wine* algo que la más completa

comprensión del tema no puede darnos. LEWIS lo adscribe a una preferencia por el «viaje en sí mismo» más que por «la llegada espiritual». Pero no hace falta una gran búsqueda en las novelas o en la historia de la crítica para descubrir algunos criterios más provechosos y, por lo tanto, más específicos.

CRITERIOS GENERALES EN LAS PRIMERAS ÉPOCAS

La búsqueda de criterios generales no se inventó en los tiempos modernos. LONGINO buscó la cualidad general de «lo sublime» en toda la literatura; a tal objeto distinciones tales como obras didácticas y obras imaginativas eran irrelevantes, ya que toda clase de literatura puede, en momentos adecuados, obtener el peculiar éxtasis, elevación o arrobamiento que desea.²² En otro tiempo «Instrucción y deleite» se encontraban por doquier como la fórmula que «toda» poesía debe conseguir. JOHNSON con su insistencia en todas sus obras de que toda buena poesía es «una representación verdadera de la naturaleza en general» y COLERIDGE con su constante referencia a los poderes de la imaginación han sido poco más o menos tan defensores de la crítica general como los modernos que insisten en que la máxima prueba de la literatura es si es vívidamente convincente o si funde opuestas actitudes en irónica armonía, o si sugiere al autor la adecuada actitud objetiva hacia sus materiales.

Puede ser que cada crítico tenga en algún lugar de su sistema, reconociéndolo o no, por lo menos una o dos de las constantes requeridas en toda literatura. Pero lo que es diferente en el período moderno es el abandono generalizado del concepto de peculiares géneros literarios, cada uno con sus exigencias propias que pueden modificar las pautas generales. Mientras que los primeros críticos trataban de las cualidades que pensaban comunes a todos los tipos de buena literatura, algunas cualidades se consideraban como peculiares del tipo concreto que se discutía: tragedia, comedia, sátira, épica, elegía...

22 Vid. ELDER OLSON, *The Argument of Longinus on the Sublime* en *Critics and Criticism*, ed. R. S. CRANE, Chicago, 1952, págs. 232-59, especialmente págs. 235-37. Una interesante revelación de LONGINO en términos del interés moderno en un «lenguaje» poético universal más que en estructuras diversas o clases literarias es *Longinus and the New Criticism* de ALLEN TATE, *The Man of Letters in the Modern World*, Nueva York, 1955, especialmente págs. 175-92: «Longino está listo a poner su dedo en el problema de la estructura y, por consiguiente, a decirnos que la estructura no está en el tipo o género formal, un conjunto viable de especiales convenciones, tal como proporciona la lírica, la oda, o la épica, sino que existe en el lenguaje del poema» (pág. 184).

Aunque los tipos se definían bastante vagamente, podíamos esperar más pronto o más tarde, leyendo a cualquier crítico anterior al romanticismo, una referencia a las peculiares exigencias de un género más o menos exactamente definido. FIELDING, por ejemplo, en su famoso prefacio a *Joseph Andrews* conocía las cualidades generales que toda literatura con éxito debe procurar.²³ Pero su mayor énfasis radica en las cualidades peculiares dictadas por la clase de obra que ha tratado de crear. Después de clasificar su novela como cómica y no trágica, como épica y no dramática, como en prosa y no en verso, va más allá y la distingue de la fábula por un lado y de la parodia por otro, que pueden ser tomados por «épica cómica en prosa». Por último es claro que cualesquiera que sean las faltas o virtudes que el crítico encuentre en *Joseph Andrews*, FIELDING las encontrará pertinentes tan sólo si aplican a la clase de obra que él ha prefigurado cuidadosamente en todas estas distinciones.

Igualmente cuando DRYDEN considera los criterios para juzgar si las obras de teatro francesas o las inglesas son las mejores, frecuentemente recurre a distinciones de clase: algunos procedimientos técnicos son mejores para esta clase de teatro, otros para aquélla. Aunque recurre a las cualidades generales requeridas en todas las obras (suspense, variedad, naturalidad, unidad), con todo se dedica en especial, en su *Examen of the Silent Woman* a las virtudes de una obra de teatro cómica y no a otros tipos de teatro. Es significativo que, cuando el esfuerzo por lograr lo cómico amenaza con ser verosímil, está preparado, dentro de ciertos límites, a sacrificar el realismo a la comedia.²⁴

Incluso COLERIDGE, que muestra gran interés en las cualidades generales de toda poesía, es muy flexible en sus juicios específicos. Es cierto que objeta «el mero estilo de narración» en la acción dramática, que traiciona al «mismo autor» con descripciones y pensamientos intercalados; parece, pues, que se une al ataque actual a la narración. Pero cuando comienza a tratar de un problema particular en *Tom Jones* pide más narración, no menos: un «párrafo adicional poniendo en claro más eficaz y obviamente el sentido de la propia degradación de Tom Jones» en su aventura con Lady Bellaston.²⁵

²³ Instrucción y entretenimiento. La instrucción le conduce a una vaga delimitación de la moralidad de su obra, en el cuarto párrafo desde el final.

²⁴ JOHN DRYDEN, *An Essay of Dramatic Poesy, Dramatic Essays*, Everyman ed., 1906, págs. 42, 45.

²⁵ *Notes on Love's Labour's Lost, Essays and Lectures on Shakespeare*, Everyman ed., 1907, pág. 364.

El abandono de las distinciones de categorías en vista de las peticiones de cualidades universalmente deseadas es uno de los acontecimientos más interesantes en la historia literaria moderna. Un aspecto de esto es la pérdida de distinciones entre niveles de estilo adecuados a diferentes categorías literarias. AUERBACH nos muestra en *Mimesis* que este derrumbamiento de niveles ha ocurrido en la historia literaria siempre que «la realidad diaria», como quiera que se defina, ha llegado a tener la mayor importancia. Como ha demostrado M. H. ABRAMS, también está claramente vinculado al cambio del énfasis crítico que pasa del poema al poeta durante el romanticismo, es decir, del interés en el producto artístico a teorías de expresión en relación con el proceso artístico. Cuando los críticos se interesan principalmente en el autor, y en sentido lato en sus obras como muestra de ciertas cualidades suyas, seguramente buscarán las mismas en todas las obras. Objetividad, subjetividad, sinceridad, disimulación, imaginación, todas estas cualidades pueden buscarse y ser alabadas o condenadas tanto si un autor escribe comedia, tragedia, épica, sátira o lírica.²⁶

Pero la búsqueda de cualidades generales no se ha confinado a los críticos interesados en la realidad diaria o en la personalidad del autor. Casi todas las escuelas de crítica literaria han producido un programa para la «más auténtica poesía», como LAURENCE LERNER la llama en el título de su excelente libro recientemente publicado. La clase de interés que ha existido en describir categorías literarias que pudieran, por sus exigencias específicas, mediar entre modelos universales y obras individuales, con frecuencia ha llegado a formar muy numerosas agrupaciones: el espíritu de una época, las cualidades de una escuela especial o más cabalmente, «la imagen en el tapiz», el ejemplo básico que informa y resume toda la obra de un autor.

Por razones que espero aclarar más adelante, la crítica de la ficción ha sido especialmente vulnerable a los peores efectos de este cambio de énfasis. Dejados de la mano de las tradiciones críticas

26 Vid. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp*, Nueva York, 1953, especialmente capítulo V, secc. II. Para los efectos en la crítica por la pérdida de distinción entre las categorías literarias vid. *Introduction in Criticism and Criticism* de R. S. CRANE, pág. 14. En algún lugar CRANE señala que la antigua crítica está mediatizada entre «poesía universal» y «poemas individuales» con referencia a los «diferentes géneros poéticos reconocidos». Los críticos modernos están principalmente interesados en «aquellas amplias distinciones de cualidad poética que pueden identificarse en la forma en que el poeta maneja las palabras y los temas sin tener en cuenta las 'formas' particulares que adquiere su composición (*The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto, 1953, págs. 95-96).

establecidas, enfrentados con la caótica diversidad de estas cosas llamadas novelas, los críticos de la ficción se han visto impelidos a inventar un cierto orden, incluso a costa de ser dogmáticos. En consecuencia, «grandes tradiciones» de tamaños y formas innumerables, se han descubierto y se han abandonado con rapidez aterradora. Se nos dijo que la novela empezó con CERVANTES, con DEFOE, con FIELDING, con RICHARDSON, con JANE AUSTEN, ¿o lo fue con HOMERO? Murió en manos de JOYCE, de PROUST, con la llegada del simbolismo, con la falta de respeto por la dura realidad ¿o lo fue por la excesiva abstracción? No, no, todavía vive, pero sólo en la obra de... Y así sin cesar. Ocasionalmente alguien como NORTHROP FRYE intenta una clasificación pluralística de géneros y nos apercibe contra la imposición de normas de una clase de ficción en obras de otra clase.²⁷

Pero tales intentos son raros, y aun cuando se realizan nos dejan con el problema descrito en la sección segunda: ¿cómo podemos aplicar a una novela las normas adecuadas a cualquier tipo definido sin un decreto divino que nos autorice a considerar *esta* novela como de *este* tipo? ¿Son los elementos fantásticos inadecuados en «la novela» pero aceptables en «el cuento o la fábula»? Muy bien. Observo que *esta* novela cae en lo fantástico. ¿La voy a llamar una chapuza de novela o una fábula bien lograda? Para hacerlo debo recurrir a normas no derivadas de mi propia clasificación. ¿Es pues el comentario inadecuado en la «novela auténtica»? Observo que la novela postuma de JOYCE CARY está llena de comentarios. ¿Voy a llamarla una deficiente «novela auténtica» o voy a inventar una nueva categoría en la que el comentario sea adecuado? Incluso el hacer esto último me deja con la tarea de decidir si el comentario está bien o mal hecho. ¿Y con qué bases decido esto? Cualquiera que sea mi juicio final sobre *The Captive and the Free* no puede depender de mis prejuicios sobre esta amplia categoría general.

27 *The Anatomy of Criticism*, Princeton, N. J., 1957, págs. 302-14. La clasificación de la ficción de FRYE en cuatro tipos: novela, fábula, confesión y anatomía, con las seis posibles combinaciones que estas cuatro lógicamente producen, nos recuerda que «un gran novelista debería examinarse con referencia a las convenciones que elige». Desgraciadamente, los diez tipos de FRYE tienen un uso limitado como elemento de juicio en la técnica, ya que nos dan grupos de obras demasiado grandes y heterogéneos, grupos que se distinguen los unos de los otros menos por una inducción de sus efectos comunes que por una clasificación deductiva de los asuntos representados (e. g., «la diferencia esencial entre novela y fábula radica en el concepto de la caracterización»). Esto no contradice la perceptibilidad y efectividad de la clasificación de FRYE para sus especiales propósitos.

Para tratar de salir de este enredo sería útil examinar las cualidades generales sobre cuyas bases se ha juzgado la ficción desde FLAUBERT.

TRES FUENTES DE CRITERIOS GENERALES: LA OBRA, EL AUTOR Y EL LECTOR

Cualidades generales requeridas por la obra misma. — Algunos críticos exigirán que la novela haga justicia a la realidad, sea fiel a la vida, sea natural o real o intensamente viva. Otros la expurgarían de impurezas, de lo inartístico, de lo demasiado humano. Por un lado se desea «intensidad dramática», «convicción», «autenticidad», «sinceridad», «un aire de realidad», «una completa realización del tema», «intensidad de ilusión»; por otro «imparcialidad», «impersonalidad», «pureza poética», «forma pura». Por un lado «realidad experimentada» y por otro «forma contemplativa». Podría escribirse una historia dialéctica de crítica moderna referida a la lucha entre los que piensan que la ficción es algo que debe ser en primer lugar real (lo tratamos en este capítulo), y entre los que solicitan que sea pura, aunque la búsqueda de tal pureza artística conduzca a lo irreal y a una «deshumanización del arte» (vid. cap. IV).

Actitudes exigidas del autor. — Muchos consideran axiomático que el autor sea «objetivo», «despegado», «desapasionado». Otros, pocos en este siglo, que sea «apasionado», «comprometido», «involucrado». Y entre los dos extremos críticos elementos morigerados han tratado de formular pautas para la «distancia» adecuada entre el autor la audiencia y el mundo de la ficción (trato de las posiciones extremas en el capítulo III, y el problema de la distancia en los capítulos V y VI).

Actitudes requeridas del lector. — Las condiciones parecen ser las mismas que al describir al autor ideal. ¿Es el lector capaz de ser «objetivo» o «irónico» o «distinto» o, por el contrario es capaz de compasión o compromiso? Por otro lado una obra debería proporcionar al lector dudas más que respuestas, y éste debería estar preparado a aceptar que no sea concluyente; debería aceptar las ambigüedades de la vida y rechazar una perspectiva basada en «la simplificación de lo blanco y lo negro». Debería usar su mente, su inteligencia crítica por igual que sus emociones. Como JAMES describe uno de sus objetivos generales, al hablar de su plan para «la imagen en el tapiz», «lo que recuerdo más de mi propio proceso es el impulso vívido... de restablecer la apreciación analítica por medio de algún rasgo irónico o

fantástico, siempre que sea posible, en sus derechos y dignidades virtualmente deformados».²⁸

Pero por otro lado, ha habido cientos de alegaciones para una ficción menos cerebral, para una confrontación más honesta de las emociones básicamente humanas. Las revistas populares frecuentemente han pedido una literatura que confronte al lector con algo más que el gatito muerto, la cáscara de huevo, y un poco de bramante que WELLS declaró una vez ser el tema final de la ficción de HENRY JAMES. Y, finalmente, ha habido innumerables esfuerzos para no admitir a la audiencia en la consideración crítica. Ya que estos esfuerzos están íntimamente relacionados con peticiones de obras «purificadas», los considero conjuntamente en el capítulo IV y examino la relación retórica entre el autor y el lector tal como se ve afectada por el deseo de un arte puro. En el capítulo V, vuelvo al lector a otro punto de vista e intento ensanchar el espectro de los intereses humanos con los que el novelista puede jugar «legítimamente», incluso si habita en el Parnaso.

Los criterios para las obras, los autores y los lectores están íntimamente relacionados, tan íntimamente que es imposible tratar de uno de ellos mucho rato sin tocar los otros. Sin embargo son claramente diferentes como pienso poder mostrar en los próximos capítulos. Tal vez sea verdad, como dicen los críticos a veces, que en cierto modo la obra no existe por sí misma; puede ser también cierto, en un sentido, que cuando una buena novela se lee airosamente las experiencias del autor y del lector son indistinguibles. Pero los programas críticos todavía se dividen fácil, aunque toscamente, de acuerdo con su énfasis en la obra, en el autor o en el lector.

Por supuesto que hay muchos más criterios de cada clase que los que uno pueda posiblemente citar, y muchos de ellos tienen poca importancia para con las normas técnicas. Lo que más confunde es que muchos autores se manifiestan como en busca de dos o más cualidades generales; a veces están casi atormentados por la confesión de que dos requisitos «absolutos» de «todo» buen arte, tales como intensidad y comprensión, fidelidad a la naturaleza y simplicidad, fuerza artística y veracidad para con las «impurezas» de la vida son contradictorios. Además pienso que podría demostrarse que todos los autores son desleales alguna vez a las normas generales que profesan;

28 *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur, Nueva York, 1947, pág. 228. Todas las referencias a páginas son, a partir de ahora, de esta edición de los «Prefacios» de JAMES.

han de serlo si han de tomar este huraño trabajo, atrapados como deben estar en una multiplicidad de necesidades básicas materialistas y particulares, desde la primera hasta la última página.

Pero habiendo dicho esto queda todavía mucho que aprender en la búsqueda de algo de luz en la técnica como retórica, observando de cerca los sacrificios voluntarios hechos por algunos autores modernos en nombre de uno u otro de los tres tipos de criterios generales.

INTENSIDAD DE ILUSIÓN REALISTA

Quizá la mayoría de los ataques a la voz del autor han sido para que el libro parezca «real». Consideremos, por ejemplo, el intento de FORD de compendiar la práctica de «JAMES, CRANE y CONRAD» y de fijar sus intenciones como «la ambición de la novela» en 1930:

Y la dificultad con los novelistas ingleses desde FIELDING a MEREDITH es que ninguno de ellos se preocupa de si usted cree o no en sus personajes. Si usted le hubiese dicho a FLAUBERT o a CONRAD en el fragor de sus apasionadas composiciones que usted no estaba convencido de la realidad de Homais o de Tuan Jim, probablemente le habrían gritado y hecho salir, y en circunstancias similares RICHARDSON se habría mostrado extremadamente desagradable. Pero FIELDING, THACKERAY o MEREDITH se habrían preocupado relativamente poco de esto, aunque cualquiera de ellos le hubiera derribado de haberle sugerido que no era un 'caballero'.»²⁹

Aparentemente FORD nunca perdió la confianza en una constitución y unos estatutos de «la» novela tal como estaba primeramente formulada, de acuerdo con su reivindicación de un club privado. «Desarrollamos luego un convenio para la novela que creo todavía está vigente», escribió en 1935,³⁰ y mantuvo su teoría en ciertos interesantes ejemplos de «interpretación» realista en contraste con la simple narración. «Sabemos que si dijésemos: 'el señor X fue un revolucionario malhablado' usted sabría muy poco de él. Pero si sus primeras palabras fuesen: 'maldita sea, pongamos a todos estos asquerosos liberales contra la pared, digo, y vacíales las entrañas...' este caballero le

29 *The English Novel*, págs. 89-90. Para un excelente estudio de las exigencias del realismo en la crítica inmediatamente anterior a JAMES, vid. *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, de RICHARD STANG, Nueva York, 1959, capítulo IV.

30 *Techniques*, *Southern Review*, I, julio 1935, pág. 33.

causaría una impresión que difícilmente borrarían las siguientes páginas.»

Críticos más cuidadosos han colocado esta clase de relación entre la interpretación realista y la reticencia del autor, más que de modo categórico, en forma hipotética. «Por consiguiente, si el novelista quiere intensidad dramática, la mejor cosa es encontrar una forma de eliminar al narrador completamente y de exponer la escena directamente al lector... El chismoso francamente omnisciente casi ha desaparecido de la ficción moderna.»³¹ Pero en tales declaraciones está siempre la inferencia de que el autor desea «intensidad dramática» y de que por eso todo lo que parece interceptar su camino es sospechoso.³² En uno de los mejores libros recientemente publicados sobre la novela, la penetrante arrogación de IAN WATT es que «el realismo de la presentación» es buena cosa. En realidad, WATT ve en lo que él llama «realismo formal» la característica definitoria de la «novela» diferente de otras formas de ficción.³³ Propiamente hablando, para él la novela empieza sólo cuando DEFOE y RICHARDSON descubren cómo dar a sus personajes suficiente peculiaridad y autonomía para hacerlos parecer gente real.

Como todo buen crítico, WATT reconoce que «la transcripción exacta de la actualidad no produce necesariamente una obra auténticamente verdadera o de valor literario duradero» (pág. 32) y a menudo repudia la pretensión de que cuanto mayor es el «realismo formal» tanto mejor es la obra. Por ejemplo, al tratar de FIELDING, pese a su repetida objeción de que el arte de FIELDING requiere menos «realismo formal» que el de RICHARDSON, es claro que sacrificar el realismo es también sacrificar la calidad. Cuando FIELDING narra su historia «de tal modo que desvía nuestra atención de los mismos acontecimientos a la forma en que FIELDING los trata y a las contrapartes épicas involucradas» (pág. 253) esto es una debilidad, por muy necesaria que pueda ser para las diferentes intenciones de FIELDING. Tiende a «comprometer el aire general de autenticidad de la narrativa al sugerir las secuencias literarias manipuladas más que el proceso ordinario de la

31 JAMES WEBER LINN y HOUGHTON WELLS TAYLOR, *A Foreword to Fiction*, Nueva York, 1935, pág. 33.

32 Vid., por ejemplo, *The World of Fiction*, de BERNARD DE VOTO, Nueva York, 1950, págs. 157-225: «... hay un absoluto crítico. Si un lector no concluye una novela, el más alto tribunal ha emitido un decreto que no puede anularse... Seguirá leyendo si le interesa, lo que es como decir siempre que crea que lo que sucede en esta página, es un suceso verdadero...» (pág. 157).

33 IAN WATT, *The Rise of the Novel*, Berkeley, California, 1957.

vida». Similarmente, Sofía nunca se recupera de lo que WATT llama su presentación «artificial», es decir, nunca llega a ser real para nosotros en el sentido en que Clarissa es real (pág. 254). Para abreviar, aunque WATT es un lector mucho más cuidadoso que la mayoría de los críticos antes citados, todavía se ve obligado a negar las copiosas notas de FIELDING por la única razón de su deficiencia en el realismo formal. «Pocos lectores desearían quedarse sin los capítulos preliminares, o los divertidos apartes de FIELDING, pero indudablemente distraen la realidad de la narrativa» (pág. 286); «por supuesto que una tal intrusión del autor tiende a disminuir la autenticidad de la narrativa» (pág. 285).

¡Por supuesto el comentario disminuye la autenticidad! Todos lo sabemos, nadie lo duda. Pero el acuerdo entre los críticos es, «por supuesto», solamente superficial. Lo que parece natural en un período o a una escuela, parece artificial en otro período o a otra escuela. Cada uno confía en su propia clase de realidad y el aparente acuerdo sobre la importancia de una superficie natural se destruye tan pronto como comparamos las doctrinas en detalle.

Para HENRY JAMES, «intensidad» era «el don al que el instruido novelista sacrificará cualquier otra perfección» (pág. 318). Pero ¿qué clase de intensidad?, ¿de risa?, ¿de lágrimas? Quizá todos los autores desean intensidad de una u otra clase.³⁴ Para JAMES fue «intensidad de ilusión», la mayor de las veces la ilusión de sentir la vida como vista por una mente sutil sujeta a naturales limitaciones humanas. Como FLAUBERT, JAMES estaba constantemente preocupado en conseguir lo que sea «natural», empero era mucho más consciente que FLAUBERT de la imposible complejidad de la realidad. «Realmente, universalmente, las relaciones no se detienen en ningún lugar, y el exquisito problema del artista no es otro que el de dibujar eternamente, de acuerdo con su propia geometría, el círculo dentro del que ellas aparentarán felizmente ejecutar esto» (pág. 5). Ninguna acción «fue nunca históricamente vívida sin cierta firmeza artificial... Yo podría producir ilusión si pudiese alcanzar intensidad» (pág. 15).

Tanto como admiraba a FLAUBERT, halló que el realismo de FLAUBERT era demasiado superficial. «La teoría de FLAUBERT como novelista», dice, «empieza en el exterior. La vida humana, podemos imaginarlo hablando, es un espectáculo antes de todas las cosas, una

34 Vid. *The Mirror and the Lamp* de ABRAMS, especialmente págs. 136, 138, para una enumeración de algunas de las intensidades ambicionadas durante el Romanticismo.

ocupación y un entretenimiento para los ojos. Lo que nuestros ojos nos muestran es todo aquello de lo que tenemos certeza; así que en todo caso empezaremos con esto.»³⁵ JAMES empezó en un lugar completamente diferente con el esfuerzo por retratar una mente convincente trabajando con la realidad. Sintiendo como lo hacía que el tema más interesante era una mente escogida, pero «aturdida» en la lucha por la vida (págs. 63-64, 66, por ejemplo), se inquietó por la elección de FLAUBERT de mentes estúpidas como centros de conciencia «reflejando» los acontecimientos. Emma Bovary como reflector claramente fue una equivocación para él, y Federico en *La Educación Sentimental* casi representaba un patético fracaso de perspicacia, hasta un fiasco mental del mismo FLAUBERT. Sintió tan profundamente este requerimiento que en este momento incluso violó su propio precepto de que el crítico no tiene derecho a rechazar el «tema» del autor.³⁶

Tanto si la crítica hacia el hombre que tanto admiró es sólida o no, muestra claramente que para él la simple «ejecución» de superficies no es bastante. La vida a la que él espera ser fiel es mucho más la vida de la mente que la vida de la superficie objetiva. «Me temo que el asunto vuelve otra vez, pero para el interés incorregible e insaciable del autor, su extravagante e inmorale interés en el carácter de una persona y en la 'naturaleza' de una mente, de casi cualquier mente...» (pág. 156). Y por supuesto las mentes son sumamente interesantes, cuando trabajan sobre importantes y atractivos asuntos, sobre cuestiones de gusto, juicio o moralidad.

Siempre leal a su amplia noción de lo que sea real, JAMES tiende a buscar en cada nueva obra la misma cualidad general que buscó en la obra anterior. Aunque pertenece categóricamente a aquella «clase alta» de realistas que MAUPASSANT llamaba «ilusionista», aún más clara y consistentemente que FLAUBERT, aspira a «la intensidad de la ilusión» más que a la misma realidad ilusoria, y todavía tiende a aplicar en sus últimos años el mismo criterio a todas sus obras.

La intensidad de la ilusión, nos dice una y otra vez, es la última

35 CHARLES DE BERNARD y GUSTAVO FLAUBERT, *French Poets and Novelists*, Londres, 1884, pág. 201. El ensayo es indispensable para comprender el propio realismo de JAMES.

36 «Debemos conceder al artista su tema, su idea, su entrega; nuestra crítica aplica sólo a lo que él produce con esto» (*The Art of Fiction*, pág. 599). A veces los críticos han interpretado esto como suponer igual valor a todos los temas. Pero JAMES nunca olvida que «hay grados de mérito en los temas» (*Art of the Novel*, pág. 309). Es al crítico solamente, y no al artista, a quien niega el derecho a decidir. Pero al tratar de FLAUBERT, JAMES parece estar juzgando el tema en sí mismo.

prueba. La simple *ilusión* de realidad en sí misma no es bastante; realidad es tantas cosas, y muchas no vale la pena comunicarlas con intensidad. Por otro lado *intensidad* en sí misma no es bastante, aunque es algo que el novelista «envidia lamentablemente» al dramaturgo como «una fortuna en sí misma» (pág. 15). Cualquiera que sea la intensidad lograda debe ser una intensidad de la ilusión de que se ha dado a conocer la vida auténtica. La experiencia desparrramada es el principio ilimitado: «dar la imagen y el sentido de ciertas cosas» es siempre la mitad del problema. Pero darla con intensidad, hacer que el cuadro de la realidad resplandezca con algo más que una luz sombría requiere la fuerza compositiva más refinada del artista. Y ya que cualquier interpretación de composición o selección falsifica la vida, toda ficción requiere una elaborada retórica de disimulo.

De aquí que lo más principal del discurso de JAMES sobre las elecciones técnicas del autor, que domina su «forma» o «actitud», sus «andanzas», su «tratamiento» diferentes de su «material» o «tema», se dirige a esta doble meta. Resumiendo, su discurso sobre retórica, como diferenciado de la técnica actual en las obras, es en su mayor parte sobre cómo aumentar en cada obra el placer del lector derivado de las cualidades procuradas igualmente en todos sus trabajos. Por supuesto cada tema requiere un tratamiento ligeramente diferente si ha de producir su completa medida de verdad: pero todos los temas, tratados adecuadamente, no producen tan anticuados efectos como la mayor emoción cómica o trágica o satírica posible, sino que producen efectos generalizados, mezclados, «naturales»: desarrollamos nuestro procedimiento «para la ironía, la comedia, la tragedia» nos dice una y otra vez, todo combinado en una historia (pág. 224). Incluso cualidades tales como simpatía que en la antigua ficción puede haberse exigido para aumentar las emociones trágicas, aquí solamente se requiere para hacer la ilusión más intensa (pág. 121).³⁷

Sus vocablos clave pueden relacionarse a esta doble tarea. El tiempo debe ser *escorzado* para alcanzar la intensidad, pero al hacerlo el novelista debe usar la *disimulación* con éxito para preservar la ilusión de realidad (págs. 13-14). «La cantidad de elucidación que podía permitirme sobre los motivos del desastre de mi joven», dice del menoscabo moral del héroe en *Roderick Hudson*, «sin duda era esca-

37 Para una útil discusión sobre el esfuerzo de JAMES de hacer justicia al arte y a la vida a la vez, vid. *Henry James's Literary Theory and Criticism* de RENE WELLECK, *American Literature*, XXX, noviembre 1958, págs. 293-321, especialmente págs. 298-306.

sa, pero quizá la pude hacer vívidamente; pude producir la ilusión si fui capaz de lograr intensidad» (pág. 15).

Igualmente está decidido a lograr «composición, unidad, armonía, síntesis», y esto suena a veces como una finalidad en sí misma. Pero siempre es deseada porque solamente a través de una ordenación artificial el arte puede lograr una intensidad que no se encuentra en la vida. Verdaderamente sacrificará el orden a la ilusión; JAMES preferiría «tener muy poca arquitectura que demasiada, cuando hay el peligro de interferir con mi medida de la verdad» (pág. 43). Como se podría esperar, está preparado a sacrificar la estructura y la verdad literal a una intensa ilusión de verdad (págs. 222-224).

Está profundamente interesado en la *moralidad* y hay pocas historias que no dependan de las decisiones morales de los principales personajes. Pero para él la calidad moral de una obra no depende de la validez de doctrinas; el «sentido moral de una obra no depende de la validez de doctrinas; el «sentido moral de una obra de arte» depende completamente «de la cantidad de vida percibida en su producción» (pág. 45). Aunque justifica esta declaración al incluir la «clase y la calidad de vida percibida», todavía es inequívocamente claro que la *moralidad* de la obra, que da «la envolvente áurea de la humanidad del artista», viene de la «calidad y capacidad» de la «selecta sensibilidad» del artista.

Es precisamente esta doble meta de «calidad y capacidad», produciendo a cambio la intensidad y adecuación de la ilusión, la que explica su actitud hacia el «ángulo de visión» bajo el que nos cuenta sus historias. No puede haber intensidad de ilusión si el autor está presente, recordándonos constantemente su artificial sabiduría. Realmente no puede haber ilusión de vida donde no hay desconcertamiento (pág. 66), y el narrador omnisciente obviamente no está desconcertado. El proceso más similar al de la vida es el de observar los sucesos a través de una mente humana y convincente, no de una mente casi divina despegada de la condición humana. Al mismo tiempo la simple limitación desconcertada no basta; si la experiencia debe ser más intensa que nuestras propias observaciones, la mente usada como observador debe ser «el más pulido de todos los espejos posibles» (págs. 69-70). Es a este respecto, como hemos visto, que encuentra a FLAUBERT equivocado; aunque personas como Federico y Emma abundan en la vida, sus mentes no pueden reflejar naturalmente al lector con más refinada intensidad de lo que ellas mismas son capaces.

Por otro lado, la ilusión será sacrificada si el espejo está demasiado brumoso. «Más allá de cierto punto», dice, tales reflectores «se echan

a perder para nosotros al llevar una luz propia. Pueden llevar demasiada para nuestra credulidad, para nuestra compasión, para nuestra burla. Pueden mostrarse como sabiendo demasiado y sintiendo demasiado, ciertamente no por permanecer sobresalientes, lo que podría servir a la finalidad de la intensidad, sino por permanecer «naturales» y típicos, por mantener su comunión con nuestra propia tendencia a caer en trampas y a desconcertarnos» (pág. 63). En casi cada controversia sobre los «centros de conciencia» y los «reflectores luminosos» establece los límites de su luminosidad de acuerdo con lo que es creíble, es decir, con lo que preservará la ilusión sin destruir la intensidad.

Finalmente, todo su énfasis en lo *dramático* y lo *escénico*, un énfasis que por supuesto se refiere directamente al ángulo de visión, se determina por su deseo de intensidad. Hay veces en que pudiéramos pensar, con LUBBOCK, que JAMES está completamente interesado en lo dramático en sí mismo, de tan a menudo que repite su fórmula: «¡Dramatizad, dramatizad!» Pero al concluir su prefacio a *The Ambassadors* que parece infringir lo que ha dicho respecto a su método, una parte en la que Mamie Pocock es observada «bajo un ángulo de visión hasta ahora no intentado» durante «su única hora de suspense en el salón del hotel», él dice que el episodio es un ejemplo de la «virtud representativa que insiste en ser diferente en esto y aquello de la escénica, por el solo placer de la oposición y la renovación. Además no tomaría mucho tiempo hacerme argüir que de una obra de teatro con tales oposiciones, el libro recoge una intensidad que contribuye claramente a su intensidad dramática, aunque esta última se supone que es la suma de todas las intensidades». Y concluye con la reivindicación de que es esta misma capacidad para alcanzar una intensidad más «dramática» que el mismo drama, lo que hace a la novela «la más independiente, la más elástica, la más prodigiosa de las formas literarias» (pág. 326).

Indicar toda esta evidencia de que JAMES estaba interesado ante todo en los efectos comunes a toda buena ficción no significa decir que sus preferencias narrativas estén determinadas por los únicos requisitos de ciertas obras. El tono predominante de tragedia irónica en *The Princess Casamassima*, por ejemplo, impone un tratamiento diferente del requerido por la comedia irónica de *The Sacred Fount*. Y ocasionalmente puede hablarnos de realzar reacciones particulares, como la compasión o la «comedia». Pero aunque haya conflicto entre lo que se requiere para realzar las emociones trágicas o cómicas y lo que se requiere para la intensidad general de la ilusión, JAMES nunca

duda. Fascina observar cómo incluso un efecto tan esencial como la compasión por Maisie en *What Maisie Knew* se subordina a otros efectos más generales. En la primera anotación sobre esta historia,³⁸ no hay mención ninguna de los sentimientos de la chica; el interés se concentra en el embrollo de la situación humana: la «inocente criatura» se encuentra entre sus indiferentes padres que se han separado y se han vuelto a casar. Ella inicia una nueva clase de relación con cada uno de los cuatro que desarrollan luego, a través de ella, una conexión independiente. Y así JAMES inicia su exploración para producir «sospecha, celos, una nueva separación». En el prefacio, escrito mucho después que la novela, habla del efecto emocional implícito que produce la observación del «infortunio de la pequeña víctima». Pero toca el punto de la compasión solamente para ir más allá a lo que le interesa mucho más. «Por consiguiente el asunto ya sería bastante triste, y sin embargo no estoy seguro de que sus posibilidades de interés me hubiesen atraído de no haber percibido que los feos sucesos, tal como se han presentado o concebido, no constituyen el único atractivo.»

En la segunda anotación está a la caza del «efecto más irónico». ¿No puede combinar lo irónico y el «otro» interés, el «toque de ternura» o de dulzura, o de simpatía o de poesía o el que haga falta? O lo que es lo mismo ¿no puede alcanzar lo que es peculiar de esta historia, lo mordaz del empeño de Maisie, sin sacrificar lo que quiere de todas sus historias, la intensa ilusión de la «completa verdad irónica»? Parece confusamente consciente de que pueda haber un conflicto entre la ironía y la simpatía, pero ciertamente está lejos de admitir lo que parecía evidente incluso a un entusiasta de la ironía como SCHLEGEL: «Sin duda alguna, cuando aparece el elemento trágico, todo lo demás, tal como la ironía, cesa inmediatamente.»³⁹ Él quiere

38 *The Notebooks of Henry James* (Los cuadernos de notas de James), ed. F. O. Matthiessen y Kenneth B. Murdock, Nueva York, 1947. El excelente índice de esta edición salva la necesidad de citar las páginas en mi texto. De modo que de no señalar otra cosa, los números de páginas continuarán refiriéndose a los prefacios en *The Art of the Novel*.

39 A. W. VON SCHLEGEL, *Shakespeare* de la conferencia XXIII, en *Lectures on Dramatic Art and Literature*, traducción de JOHN BLACK, 1815, A. J. W. MORRISON, 1846, pág. 370. Reproducido en *Criticism, The Major Texts*, ed. W. J. BATE, Nueva York, 1952, pág. 420. Ha habido muy poca crítica basada en el reconocimiento de las incompatibilidades de diferentes efectos. Vid. E. E. STOLL, «El máximo efecto trágico y una probabilidad estrictamente psicológica son ordinariamente incompatibles; ... y ya que el máximo efecto es la meta y el fin de éste y de cualquier otro arte, ¡cuánto más fácil adoptar franca y honestamente

«la completa verdad irónica», en otras palabras la completa ilusión de justicia hacia las ironías de la vida misma, y aunque expresa su esperanza de que no perderá la «ternura» y la «simpatía», es claro que está preparado a sacrificar algo de la acerbidad de Maisie, la pobre muchachita vista al principio como «rebotando de raqueta en raqueta como una pelota», a la «verdad irónica» del todo.

Una muestra de su disposición a este sacrificio es la soltura con que cambia a Maisie de una víctima desamparada en una «inteligencia central» triunfante. Pasaron aproximadamente tres años, de noviembre del 1892 a diciembre de 1895, desde su primera alusión a la historia y el momento de apuntar la importancia del descubrimiento de Maisie como centro de conciencia. Pero así que vio sus posibilidades en esta línea, reconoció que su historia tal como la concibió debía transformarse en atención a su utilidad como reflector lúcido. «Cuando el 'residuo', como yo le llamo, se extendió, me encontré en presencia de la roja chispa dramática que brillaba en el centro de mi visión... Esta precisa partícula era la 'completa' verdad irónica, el dato más interesante a interpretar en la situación de la criatura.» Nótese que no dice el más agudo o más dulce o triste, sino el más «interesante». «Para satisfacción de la mente», continúa en el prefacio, «la pequeña conciencia que se desarrolla debía salvarse, llegar a ser presentable como registro de impresiones, y preservada por la experiencia de ciertas ventajas por alguna ventaja disfrutada y por alguna confianza alcanzada, más que embrutecerla, empañarla, o esterilizarla con ignorancia y dolor» (pág. 142).

Todo el proceso de las transformaciones de JAMES desde el embrión hasta el tema terminado está casi tan lleno de suspense como las mismas historias terminadas y lo plantearé más tarde en forma diferente. En ningún lugar es más explícito que aquí, donde explícitamente acaba insistiendo en su ideal de fidelidad a las complejidades morales y emocionales de la vida. «Ningunos temas son tan humanos como aquellos que nos reflejan, desde la confusión de la vida, la conexión íntima del deleite y el agravio, de las cosas que ayudan con las cosas que hieren, suspendiendo para siempre ante nuestros ojos aquella medalla brillante y dura, de tan extraña aleación, una de cuyas caras es la rectitud y la paz y la otra el dolor y la equivocación

un acuerdo, una simplificación o tomar un atajo, para asegurarnos de este efecto!» *Shakespeare and other Masters*, Cambridge, Mass., 1940, pág. 329. Vid. también n. 6, pág. 250, más adelante, y ROBERT LANGBAUM, *The Poetry of Experience*, Londres, 1957.

ción.» Debemos recordar que este ideal no es algo que él haya descubierto al escribir esta historia. Desde el principio creía que los temas más «humanos» son aquellos que reflejan las ambigüedades morales de la vida. Pero en su servicio se ha visto conducido a elecciones que no demandarían otros ideales, otras cualidades generales. Al servir a este ideal la historia de «la niña» se ha determinado necesariamente como la de una muchacha: «mi ligera nave de conocimiento, ladeándose en la corriente, no podía ser con verosimilitud un rudo muchachito» ya que «mi plan requería, por parte de mi protagonista, una sensibilidad sin fin» y los niños tienen menos que las niñas (págs. 143-44). A la luz de la distinción tradicional entre tragedia y comedia, ha impuesto un cambio sorprendente del plan de destrucción al de salvación de la protagonista. Y ha ordenado innumerables transformaciones y estratagemas que nunca se le hubieran ocurrido a un autor interesado en obtener el más grande efecto trágico, cómico, épico o satírico posible.

Como había dicho mucho antes el joven JAMES, lo que el autor hace es «formar a su lector al igual que forma a sus personajes». Pero entonces JAMES no dijo, y no lo hace en sus «Prefacios», si hace reír o llorar al lector, si le hace odiar o resplandecer con una sensación de triunfo. «Cuando se indispone con él, no logra nada, el escritor hace mal. Cuando lo hace bien, es decir, logra interesarle, entonces el lector hace casi la mitad del trabajo.»⁴⁰

Así la pasión de JAMES, desde el comienzo, por la sensación del lector de viajar por un mundo real, aunque intensificado, dicta una retórica general al servicio del realismo, más que una retórica particular para la más intensa percepción de distintos efectos.

LA NOVELA COMO REALIDAD NO MEDIATIZADA

El interés de JAMES en el realismo nunca le condujo a la noción de que todos los indicios de la presencia del autor no son artísticos. Aunque pudiera haber estado de acuerdo con FORD en que el lector debería sentir que ha estado «realmente allí», nunca hubiera sugerido que el lector deba olvidar completamente la presencia conductora del autor. Su interés en cómo eliminar al autor no es negativo sino positivo: cómo obtener una intensa ilusión de realidad, incluyendo las complejidades de la realidad mental y moral. De ahí que pueda «entremeterse» en sus obras más rigurosamente realizadas, pero sólo

40 *The Novels of George Eliot, Atlantic Monthly*, octubre 1866, pág. 485.

para ejecutar ciertas tareas muy limitadas (vid. más abajo, páginas 54 y 55).

El programa de JEAN-PAUL SARTRE es mucho menos flexible. No es bastante para SARTRE que un autor evite enteramente el comentario omnisciente. Incluso no es bastante que el autor dé la ilusión de que está sentado silencioso tras el escenario, como Dios vigilando objetivamente su producción, tal como en las teorías de FLAUBERT, JAMES, JOYCE y algunos de los primeros románticos.⁴¹ Debe dar la ilusión de que él no existe. Si sospechamos por un momento que está tras el decorado controlando las vidas de sus personajes, éstos no parecerán libres. Poniendo reparos al intento de MAURIAC de «jugar a ser Dios» con sus personajes, SARTRE le acusa de violar la más rigurosa de todas las «leyes» que gobiernan «los seres ficticios»: «el novelista puede ser su testigo o su cómplice, pero nunca ambas cosas al mismo tiempo. El novelista debe estar adentro o fuera. Puesto que el señor MAURIAC no observa estas leyes, da al traste con las mentes de sus personajes».⁴²

Pretender que el novelista no deba mostrar ningún signo de su control, porque al hacerlo revela que está «jugando a ser Dios» es condenar bastante obviamente, casi toda la ficción primitiva, incluyendo la escrita por los más ávidos profetas de la objetividad. SARTRE se da cuenta de esta ruptura radical, de hecho parece gozarse en ello. En sus últimos ensayos desarrolla su postura en un total rechazo de la «subjetividad privilegiada» de toda la ficción primitiva. Tomando a JOYCE como un punto de partida hacia la gloria total de la nueva novela, exige una «absoluta subjetividad» («equivalente a absoluta objetividad»), un «absoluto realismo subjetivo» que irá más allá del «descarnado realismo de subjetividad sin mediación ni distancia» de JOYCE, al lograr finalmente una absoluta convicción de que los personajes están actuando libremente.⁴³ Y como hemos visto concluye con un alegato de las novelas que no se consideran como «productos del hombre» sino como productos naturales, como plantas o acontecimientos.

41 Vid. ABRAMS, *ob. cit.*, págs. 241-49.

42 *Francois Mauriac and Freedom, Literary and Philosophical Essays*, trad. ANNETTE MICHELSON, Londres, 1955, pág. 16. Publicado originalmente como una reseña de *La fin de la nuit* de MAURIAC en *Nouvelle Revue Française*, febrero 1939. Hay signos recientes de que SARTRE y muchos de sus seguidores pueden llegar a repudiar las nociones de una literatura comprometida en la que se basan estas teorías. Pero incluso si esto llega a ser cierto, aquí no se ve afectada su utilidad como un extremo representativo.

43 ¿Qué es la literatura?, JEAN PAUL SARTRE, Losada, 1950, Buenos Aires.

En tales novelas el autor no debe permitirse ninguna sugestión del mundo ordenado en que habita y del que rememora los sucesos; el presuponer cualquier voluntad ordenadora destruirá siempre la sensación del lector de verdadera libertad cuando se enfrente con el absurdo del caos. Una orden tácita se perdonaba hasta cierto punto en la vieja ficción. Redactada en un mundo ordenado era una ficción en la que «ni el autor ni el lector asumen ningún riesgo; no hay que temer una sorpresa; el acontecimiento pertenece al pasado: ha sido catalogado y comprendido». En aquel mundo, la técnica narrativa puede implicar propiamente «el punto de vista de lo absoluto, es decir, del orden». Pero en nuestro mundo en donde el auténtico caos de las cosas ha sido finalmente comprendido, solamente es tolerable una técnica que parece dejar a los personajes genuinamente libres para enfrentarse a aquel caos (págs. 102-22).

SARTRE termina acusando a MAURIAC del «pecado de orgullo», un pecado que parece consistir, en la formulación de SARTRE, en negar la completa relatividad de todos los valores.

«Como muchos de nuestros escritores, ha pretendido ignorar el hecho de que la teoría de la relatividad rige completamente en el universo de la ficción, que no hay más lugar para un observador privilegiado en una novela real que en el mundo de Einstein, y que no es más posible llevar a cabo un experimento en un sistema ficticio para determinar si el sistema se mueve o está quieto, que en un sistema físico. El señor MAURIAC se ha colocado el primero. Ha elegido la divina omnisciencia y omnipotencia. Pero las novelas se escriben por hombres y para hombres. A los ojos de Dios, que atraviesa las apariencias y va más allá de éstas, no hay novela ni arte, va que el arte medra con las apariencias. Dios no es un artista. Ni tampoco el señor MAURIAC» (pág. 23).

Por otro lado para el auténtico novelista, procurando un completo realismo, todo será apariencia y todas las apariencias serán o por lo menos parecerán igualmente válidas. Así, el *réalisme brut de la subjectivité* exige un realismo temporal trabando al autor a la duración de los sucesos tal como los experimentan sus personajes. Debe retransmitirnos pasivamente el más insignificante detalle que sea parte genuina de la experiencia. Incluso debe evitar los extractos de diálogo. «En una novela se debe contar todo o callarse; sobre todo no debe omitirse o pasar por alto nada» (pág. 20). Resumiendo, debe eliminarse la selectividad, ¿o hay que eliminar simplemente toda señal reconocible de selección? SARTRE no se muestra completamente claro

sobre cuál de éstas pretende, y admite que la anterior interpretación «crea dificultades que hasta ahora nadie ha resuelto y que quizás son parcialmente insolubles».⁴⁴

A pesar de sus dificultades prácticas admitidas, esta elegante teoría es irrefutable siempre que asumamos que la ficción debería parecer no escrita. Pero, ¿quién osa hacer tal suposición? Toda nuestra experiencia leyendo ficción se basa, como dice JEAN-LOUIS CURTIS en su brillante respuesta a SARTRE,⁴⁵ en un contrato tácito con el novelista, que le garantiza el derecho a saber sobre qué escribe. Este contrato hace posible la ficción. Denegarlo no sólo destruiría toda ficción sino también toda literatura ya que todo arte presupone la elección del artista. «Si se destruye la noción de elección es el arte que se aniquila.»

En toda lectura provechosa de ficción, prosigue CURTIS, el lector induce espontáneamente todo lo que el novelista le presenta, escena, gesto, comentario dramático, juicio omnisciente, en una sola síntesis. «Cuando BALZAC vocifera en mis oídos que Vautrin es un 'colosse de ruse', lo creo; Vautrin es un 'colosse de ruse'. Por consenso le he concedido a BALZAC un crédito casi ilimitado» (pág. 173).

Para abreviar, cuando me he entregado a un narrador omnisciente, ya no estoy más inclinado a separar el juicio del narrador de la cosa o del personaje juzgado, excepto bajo el hechizo de las reglas modernas, de lo que estoy inclinado a dudar de las convenciones de JAMES cuando estoy metido en una de sus novelas. Él establece un acuerdo conmigo de «no» saberlo todo. Me recuerda de vez en cuando que no puede, en tal caso particular, «ir detrás» a causa del acuerdo adoptado. Lo acepto, siempre que sirva para alcanzar más amplios fines que también pueda aceptar. Pero en ningún caso pretendo no estar leyendo una novela.

44 *Ibid.*, n. 11, pág. 229. «No es posible ni conveniente limitar todas las novelas a la historia de un solo día... dedicar un libro a las veinticuatro horas en vez de a una, o a una en vez de a un minuto, implica la intervención del autor y una elección trascendente. Será pues necesario, disfrazar esta elección con medios puramente estéticos... mintiendo para decir la verdad.» De forma bastante divertida, un filme británico del 1959, *The Man Upstairs*, intentó seguir los principios del realismo de JEAN PAUL SARTRE al pie de la letra. Representa una acción que dura ochenta y ocho minutos y el filme mismo dura ochenta y ocho minutos, un terrible caso de fidelidad al principio. Los críticos fueron extraordinariamente ingratos hacia el «realismo absoluto de duración».

45 *Sartre et le roman, Haute Ecole*, París, 1950, pág. 181.

DIFERENCIACIÓN DE REALISMOS

En la arrogación general de que una novela debería parecer real JAMES y SARTRE probablemente se unirían a la mayoría de novelistas desde los principios de la ficción. En la suposición que un efecto realista merece el sacrificio de la mayoría sino de todas las otras virtudes, se les unirían muchos novelistas y críticos de este siglo.

VIRGINIA WOOLF, por ejemplo, vio al novelista tratando de expresar la realidad engañosa del carácter, especialmente cuando el carácter se refleja en la sensibilidad.⁴⁶ Su juicio de JANE AUSTEN es especialmente interesante cuando revela cuán importante era para ella la visión de la realidad del novelista. Especulando cómo JANE AUSTEN hubiese podido progresar si hubiera vivido más, ella dice: «Ella hubiera sabido más. Su sentido de seguridad habría vacilado. Su comedia hubiera sufrido.» ¡Claro, porque la comedia depende de exageraciones irreales de varias clases!, «hubiera confiado menos en... el diálogo y más en la reflexión para darnos a conocer sus personajes». Por supuesto que su propósito, de haber llegado a la edad madura, hubiese sido darnos un conocimiento más que darnos una comedia. «Aquellos maravillosos discursillos que resumen en pocos minutos la charla; todo lo que necesitamos para conocer a un Almirante Croft... para siempre, aquella taquigrafía, aquel método atolondrado que contiene capítulos de análisis y psicología, hubiera llegado a ser demasiado crudo para contener todo lo que ya percibía de la complejidad de la naturaleza humana. Ella hubiera inventado un método, claro y sosegado como siempre, pero más profundo y más sugestivo, para comunicarnos no sólo lo que la gente piensa sino también lo que dejan de decir; no sólo lo que son, sino también lo que es la vida.» En resumen «ella hubiera sido la precursora de HENRY JAMES y de PROUST», o como dice DAVID DAICHES, al citar el mismo párrafo, «de VIRGINIA WOOLF».⁴⁷

Igualmente, DOROTHY RICHARDSON defendió sus interminables raudales de conocimiento como una ruta hacia la realidad; dijo que su

46 Vid. su discusión de cómo los métodos de los que llama los Georgianos, ella misma, FORSTER, LAWRENCE, JOYCE, ELIOT, difieren en la consecución de este fin de los métodos de los «Eduardianos», BENNETT, GALSWORTHY y WELLS (*Mr. Bennett and Mrs. Brown*, en *The Hogarth Essays*, ed. Leonard y Virginia Woolf, Garden City, N. Y., 1928, págs. 3-29; también *Modern Fiction*, *The Common Reader* (Londres, 1925, Nueva York, 1953, págs. 154-55).

47 *The Common Reader*, págs. 148-49; Virginia Woolf, Norfolk Conn., 1917, p. 10.

método expresaba su primera experiencia de permitir «a un advenedizo en la expresión de la realidad contemplada hacer lo que le dé la gana».⁴⁸ Y el joven JOYCE, dirigiendo la palabra a la Sociedad Histórica y Literaria en 1899, mucho antes de que escribiese sus más vívidos experimentos con la misma técnica, arguyó que el artista no tiene interés en hacer su obra religiosa, moral, hermosa o ideal; solamente desea hacerla conforme a las leyes fundamentales.⁴⁹ ROBERT HUMPHREY resume el propósito de todos los escritores con un raudal de conocimientos, como un esfuerzo para revelar «el 'ego' de los personajes», un intento de «analizar la naturaleza humana y de dar a conocer el carácter más exacta y realísticamente».⁵⁰ Para tales escritores las formas distintivas de las obras individuales son estratagemas para dar forma a lo que realmente no la tiene. La invención de una estructura se convierte así en una clase de retórica para mantener la ilusión, más bien que lo contrario. «Cuando el motivo y la acción externa se sustituyen por el psíquico existir y funcionar ¿qué va a unificar la ficción?» La vida real de la mente «no contiene formas», pero la obra debe modelarse si el autor «ha de comunicarse». Y así el autor inventa sus obras como instrumentos sucesivos para la «diferenciación y variación», «para obtener luces y sombras» (pág. 88). ¡Una inversión extraordinaria del tradicional problema retórico!

Y así podríamos seguir, con variaciones superficiales, a través de GIDE, PROUST y MANN, hasta cualquier novelista «serio» que aparezca entre el momento de escribir esta frase y el día de su publicación. ¿Cómo vamos a abrirnos camino entre la cantidad de reivindicaciones en conflicto que vemos apiñarse en torno al concepto «realidad»? Sin el más amplio estudio sobre realismos que tanto necesitamos, podemos obtener alguna luz clasificando estos problemas en cuatro clases.

Algunos realistas están muy interesados en si el asunto hace justicia a la realidad exterior al libro. Para muchos de los llamados naturalistas, ninguna descripción podría ser real a menos que hiciese justicia al aspecto desagradable de la vida. Para otros, como HOWELLS, el obvio pensamiento es que la vida a menudo es «realmente» agradable y que ningún realismo que no haga caso de esto merece tal

48 *Prilgrimage*, Nueva York, 1938, I, 10.

49 RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, Nueva York, 1959, pág. 74. Vid. los epígrafos a este capítulo.

50 *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Calif., 1954, páginas 6, 7.

nombre. Tal concentración en lo que podría llamarse realidad social no tiene exigencias invariables en la técnica o en la forma; todos los naturalistas se sienten libres de entremeter sus comentarios retóricos cuando lo creen necesario.

Pero cuando la realidad a reflejar empieza a dejar las condiciones visibles de la vida y se dirige hacia la Verdad metafísica, verosímelmente estarán implicados requisitos técnicos y formales invariables. En este siglo muchos han exigido que una obra refleje adecuadamente las ambigüedades de la condición humana o incluso del mismo universo. Cuando ROBERT LANGBAUM objeta al Papa de BROWNING que «es demasiado autoritario», por ejemplo, dice que «es ciertamente una crítica válida a *The Ring and the Book* el que lo bueno y lo malo no están lo bastante mezclados». Un poema «que trata diferentes puntos de vista sobre la misma historia» debería hacerlo imparcialmente «permitiendo que surja un juicio de la mayor ambigüedad». ¿Y por qué razón? «Que la poesía sobresalga de la prosa y espiritualmente del barro común del mundo, en otras palabras satisfacer las condiciones para el moderno convencimiento intelectual y moral... debería ser la intención, pienso yo, de cualquier literatura genuina moderna.»⁵¹ Al satisfacer tan rigurosas condiciones es difícil ver cómo un autor podría permitirse usar técnicas narrativas autoritarias.

Otros han creído que la realidad debería buscarse en una precisa transcripción de las sensaciones producidas por las superficies más que en la obediencia a cualquier visión general de las cosas. Esta postura se ha llevado recientemente a los más increíbles extremos por la escuela de «antinovelistas» en Francia, uno de los cuales examinaré más detenidamente en seguida. Y, finalmente, omitiendo otros muchos programas económicos, psicológicos, políticos, ha habido muchas discusiones como la de VIRGINIA WOOLF, sobre la más correcta relación entre la realidad mostrada por los personajes en las novelas y la realidad de sus modelos en la «vida real». Mientras las mayoría estaría de acuerdo con ARNOLD BENNETT que «no se puede poner el todo de un personaje en un libro», hay gran variedad de opiniones sobre cuán diligentemente se debería tratar de conseguirlo.⁵²

La mayoría de escritores que han tratado de hacer sus temas reales se han encontrado, más pronto o más tarde, como JAMES y SARTRE,

51 *The Poetry of Experience*, pág. 135.

52 Los orígenes de estas disputas sobre la cuestión son tan numerosos que cualquier forma de cita breve desorientaría. Para el lector que no conozca los *loci classici*, una buena obra para comenzar es *Novelists on the Novel* de MIRIAM ALLOTT, Nueva York, 1959, págs. 275-307.

buscando también una estructura real o forma de los sucesos y se han visto luchando a brazo partido con el problema de cómo hacer que la forma parezca un probable reflejo de las formas en las que cae la vida misma. Ha parecido irreal a algunos el mostrar el azar trabajando en el mundo de la ficción; para otros está prohibido el encañamiento, causa y efecto, ya que en la vida real el azar juega evidentemente un papel importante. Algunos han lamentado los finales decisivos o el climax sublimado o las explicaciones iniciales claras y directas, ya que estas situaciones no se encuentran nunca en la vida. La mayoría de las deprecaciones a la trama de la obra se basan en la pretensión de que la vida no tiene trama, y la literatura debería ser como la vida.⁵³

Probablemente no hay razón inherente de por qué una estructura realista debiera requerir cualquier forma particular de técnica narrativa realista, para llegar a la tercera clase de realismo. Una obra de «final abierto» podría muy bien finalizar con la resonante reivindicación del autor de que el libro se ha dejado inconcluso porque la vida es así. Pero en la práctica la mayoría de los programas que solicitan una estructura realista han conducido a reglas narrativas. Algunos han creído que una historia debiera ser narrada como lo hubiera sido en la vida real, y así se han preocupado al descubrir, por ejemplo, que MARLOW DE CONRAD, en *Lord Jim* posiblemente no hubiera podido narrar todo lo que cuenta en el tiempo asignado. Para otros, como hemos visto, la narración realista debe encubrir el hecho de que es todo narración, creando la ilusión de que los sucesos tienen lugar no mediatizados por el autor.

Las actitudes hacia estas tres variables, asunto, estructura y técnica dependen, finalmente, de las nociones de propósito, función o efecto. Hay una radical diferencia entre los que buscan alguna forma de realismo como un fin en sí mismo, incluyendo la mayoría de los realismos tratados en este capítulo, y aquellos para los que el realismo es un medio para otros fines. Los escritores cuyos efectos realísticos se buscan solamente para lo que ellos consideran los fines más importantes son básicamente de dos clases diferentes. Por un lado hay autores explícitamente didácticos, extendiéndose desde los alegóricos como BUNYAN a propagandistas filosóficos como SARTRE.⁵⁴ Los satíricos como SWIFT y VOLTAIRE, aunque puedan consentir en algún realismo

53 ALLOT, *Plot and Story*, *ibid.*, págs. 241-51. Vid. cap. V, págs. 120 y siguientes.

54 Vid. SARTRE, *What is Writing?* y *Why Write?* en *What is Literature?*

para ellos mismos, sacrifican claramente el realismo cuando sus fines satíricos lo requieren. Por otro lado muchos escritores puramente «mímicos» u objetivos, escritores a los que molestaría el alegato de didactismo, tratan también el realismo como subordinado y funcional a sus propósitos específicos. Muchos como FIELDING y DICKENS, TROLLOPE y THACKERAY pueden hablar de su pasión por la fidelidad a la naturaleza o a lo real, y a menudo están dispuestos, como muchos críticos han lamentado, a sacrificar la realidad a las lágrimas o a la risa.

Sin embargo, una diferencia más seriamente confusa se encuentra entre aquellos que convendrían en que el realismo es en sí mismo un fin suficiente. Por un lado hay escritores como JAMES, que buscan una intensa ilusión de realidad, como un efecto que se lleva a cabo en el lector a través del uso de cualesquiera temas, técnicas y estructuras realísticas que puedan inventarse. Como hemos visto, para JAMES es patente que este efecto es más importante que cualesquiera otros medios especiales que puedan servirlo. En contraste, hay muchos que convertirían este o aquel tema, técnica o estructura en un ideal independiente, que se procura aparte de la consideración de los lectores o de sus efectos. El resultado es que muy a menudo dos formas radicalmente diferentes de literatura e igualmente diferentes de crítica, se han considerado idénticas.

Veamos lo que ha pasado con JAMES en manos de los «jamesianos». Ya que JAMES buscaba una intensa ilusión en el lector, no le importaba si la estructura visible de la obra estaba «echada a perder» con obvias señales de que la obra fue escrita por un ser humano. En tanto que fuese claro que este ser humano no podía modificar a su conveniencia los hechos de la historia, podría incluso comentar bastante libremente su historia y sus métodos. «El señor Lonkdond», leemos en *The Awkward Age*, «miró a la honorable dama de hito en hito, y quién sabe si ella adivinó certeramente por su expresión que...». Y otra vez, «como el mismo señor Van no pudo haber expresado el efecto particular sobre él mismo del tono de estas palabras en cualquier tiempo subsiguiente y a cualquier amigo interesado, su historiador aprovecha el hecho de no pretender poseer una gran inteligencia para limitarse por el contrario a la simple afirmación de que ellos produjeron en las mejillas del señor Van un rubor claramente distinguible». Todo lo que pueda decirse de estas repudiaciones de la «majestad embozada de una autoría irresponsable», obviamente no va destinado a liberar el libro de todas las señales de su paternidad literaria. El narrador de *The Bostonians* (1886) nos dice

si en este momento fuésemos a echar un vistazo introspectivo de la señora Burrage, algo que no hemos osado todavía, me temo que encontraríamos...». Y en otro momento dice: «la señora Burrage (ya que hemos empezado a observar su mente mejor será que continuemos) no quiso decir...». Por supuesto que esta advertencia asombrosa de convenciones estrictas viene de las primeras obras de JAMES. Pero su obra posterior está llena del tipo de observaciones que hemos visto en *The Awkward Age*. «Si debiéramos investigar lo que mantuvo ocupado a nuestro amigo, deberíamos reparar nuestra pluma», nos dice el «cronista» de *The Ambassadors*. Incluso en su última novela no acabada, *The Sense of the Past* hay muchas señales de limitaciones artificiales en las páginas de JAMES.⁵⁵

Para el crítico que asume que JAMES buscó una superficie limpia de toda huella autorial, considerando un aire de narración impersonal como un fin en sí mismo, tales intrusiones constituyen una evidente debilidad, y es fácil para tal crítico citar los propios preceptos de JAMES, codificados y ligeramente aumentados, contra el maestro. Un crítico reciente contrasta la práctica de James en *The Ambassadors* con la descripción de LUBBOCK de aquella práctica y, naturalmente, encuentra grandes «yerros y subterfugios». Incluso aquellas «intrusiones» de las que el mismo JAMES habla en su prefacio pueden citarse contra él como evidencia de «inconsistencia» en continuar «su lucha, en la que creyó ser su mejor obra, en pos del arte de su oficio». En donde JAMES había citado su cambiante punto de vista como evidencia de que la intensidad del efecto era más importante que cualquier regla para ser dramático, los jamesianos sólo pueden concluir que JAMES, «presumiblemente no reconoce sus frecuentes errores no sólo desde el punto de vista de STRETHER sino también del de la narración objetiva» y sugieren que podemos excusar a «JAMES, el Viejo Intruso» porque «todavía estaba tan cerca de las convenciones de la ficción del siglo XIX que no pudo evitar sus métodos y prácticas».⁵⁶

Es así cómo al descuidar pensar claramente en sus fines y recur-

55 Vid., por ejemplo, pág. 272 de la edición londinense de 1917.

56 JOHN E. TILFOR, JR., *James, the Old Intruder, Modern Fiction Studies*, IV, verano 1958, págs. 157-64. Más evidencia del proceso de endurecimiento puede verse comparando el primer trabajo de JOSEPH WARREN BEACH sobre JAMES con su nuevo prefacio a esta obra escrito 36 años más tarde (*The Method of Henry James*, págs. LXXVI-LXXXI, 60-61). FLAUBERT ha sido sometido al mismo tratamiento; es fácil mostrar que ha violado reglas de impersonalidad que nunca quiso seguir.

sos, los profetas del realismo han empañado casi siempre sus notables logros. Ante todo el haber hecho de la naturalidad de la técnica un fin en sí mismo quizá fue una meta imposible. Toda la verosimilitud que una obra puede tener se mueve siempre dentro de un artificio mayor; cada obra que triunfa es natural y artificial a su modo. Es fácil para nosotros ver lo que no fue tan claro a principios de siglo: a la voz del autor nunca se la hace callar realmente, tanto si un novelista impersonal esconde tras un único narrador u observador los múltiples puntos de vista de *Ulysses* o *As I Lay Dying* o tras las superficies objetivas de *The Awkward Age* o *Parents and Children* de COMPTON-BURNETT. En realidad es una de las cosas por las que leemos ficción (cap. VII) y nunca nos molesta esto a menos que el autor haga una garrafal barahúnda de su propia naturaleza superior.

LA ORDENACIÓN DE INTENSIDADES

Otro resultado del embrollo de fines y medios es el fracaso en reconocer que ninguna cualidad, por más deseable que sea, parezca conveniente en igual grado en todas las partes de una obra. Incluso el más elevado altiplano es menos interesante que una montaña y sería engañoso para la crítica hablar como si el novelista tuviese más éxito cuando cada línea suya fuese tan vívida e intensa como otra.

Si un novelista pudiese alcanzar tan uniforme intensidad de la cualidad que más le interesa, ¿esperaría el lector escalar por sí solo la altura necesaria para apreciar aquella línea elevada? Para el novelista que considera su tarea en parte la de «ordenar» intensidades, cada valle y cada cumbre en su lugar correcto, no hay problema teórico aquí: su único problema es aprender su oficio. Como HENRY JAMES, si desea trabajar con muchas diferentes formas de intensidad y preparaciones de intensidad, puede manipular sus «intensidades» reconociendo que cada momento no puede ser un climax. Por ejemplo, la proximidad física buscada por algunos novelistas modernos como si siempre fuese una virtud, es un arma que puede fácilmente destruir una obra si se usa indiscriminadamente. En *Los hermanos Karamazov* sentimos muchos momentos de vívido dolor y placer físico, pero DOSTOIEVSKI supo cuándo refrenarse. Debemos sentir el dedo aplastado de Lisa tan intensamente como sea posible y lo hacemos. «Lisa descerrojó la puerta, la abrió un poco, puso su dedo en el resquicio y cerró la puerta de golpe con toda su fuerza, aplastando su dedo. Diez segundos más tarde, soltó su dedo, caminó pasito a paso,

lentamente, a su silla, se sentó bien recta y miró decididamente a su emnegrecido dedo y la sangre que fluía bajo la uña. Sus labios temblaban y rápidamente musitó para sí misma: 'soy una infeliz, una infeliz, una infeliz, una infeliz'.» Pero cuando llegamos a las agonías de la muerte del viejo Karamazov y de Smerdyakov no sentimos nada. ¿Qué le diríamos a DOSTOIEVSKI si hubiese narrado vívidamente el dolor en el cráneo de Grigory cuando Dmitri le golpea con el mortero? Afortunadamente no nos explica otra cosa que las sensaciones y reacciones de Dmitri, de modo que el crimen de Dmitri se mantiene en lo que, para esta historia, es la perspectiva adecuada.

Se necesita precisamente el mismo control en el uso de la vehementemente intimidación física. ¿Qué parece ahora más endeble que las «intensidades» de algunos de aquellos experimentos primeros en raudal de conciencia? «Estoy volando... estoy soñando... me duermo... sueño... estoy volando... Fin.» Así murió la pobre señorita Else de SCHNITZLER. Pero no está muerta, no como Falstaff está muerto después de la descripción de la señora Quickly o como lo está Don Quijote:

«En fin, llegó el último de don Quijote, después de recibidos todos los sacramentos, y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. Hallóse el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu: quiero decir que se murió.

Viendo lo cual el cura, pidió al escribano le diese por testimonio cómo Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente don Quijote de la Mancha, había pasado desta presente vida y muerto naturalmente; y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente, e hiciese inacabables historias de sus hazañas.»⁵⁷

Incluso esta traviesa observación final, el más clamoroso recordatorio de que solamente estamos leyendo un libro, no impugna tanto la realidad de la muerte como pueda haberlo hecho el tratar de obtener la sensación de la muerte, penetrando en la conciencia de Don Quijote. Por supuesto que el error de SCHNITZLER en *Fraulein Else*

⁵⁷ *Obras completas*, MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, «El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha», Parte II, edición, introducción y notas de MARCEL DE RIQUER, Ed. Planeta, Barcelona, 3.^a ed., 1968, pág. 1.137.

no es el penetrar en la mente de un personaje sino el hacerlo inoportunamente y con intención equivocada.⁵⁸

Es evidente que deberíamos tener cuidado de no menospreciar el logro técnico de autores modernos al crear distintos grados de intensidad síquica y física que hubieran sido la envidia de muchos escritores primitivos. Siempre que tal intensidad sea apropiada para el efecto buscado de toda la obra, los nuevos inventos pueden ser útiles (vid. cap. X). Incluso pueden mantenerse a través de toda una obra, no mediatizada por ninguna mente que la interprete, si la obra es corta y si las emociones y las ideas de que se ocupa son simples. El autor que, como ALAIN ROBBE-GRILLET, quiere que nosotros recibamos el tacto y la sensación de los celos homicidas, ahora puede hacerlo con una intensidad que es casi insoportable. Simplemente confinándonos a las sensaciones y pensamientos del desmoronado marido de *Jealousy*, ROBBE-GRILLET puede hacernos experimentar una concentración de sensación imposible de cualquier otra suerte. De hecho ha añadido un nuevo estímulo para lograrlo; al no describir nunca la persona, las acciones o los pensamientos del marido, y al dejarnos a cambio inferir su realidad a través de lo que se omite, nos encierra dentro de la cámara, mucho más completamente que en ninguna ficción anterior.

«Sólo queda, en el lugar que aquella ocupa ordinariamente, una amplia mancha negra que contrasta con la superficie polvorienta del patio. Es un pozo de aceite que, gota a gota, ha ido cayendo del motor, siempre en el mismo lugar.

Es fácil hacer desaparecer esta mancha, gracias a los defectos del cristal, muy basto, que guarnece la ventana; no hay más que llevar, por sucesivos tanteos, la superficie ennegrecida hasta un punto ciego del cristal.

La mancha empieza ensanchándose: uno de los lados se hincha para formar una protuberancia redondeada, mavor por sí sola que el objeto inicial.

58 Es inútil decir que no sugiero que la muerte sea un momento inoportuno para una ejecución física íntima. *The Tilting of Granny Whaterall*, de KATEBINE ANNE PORTER es una presentación «interior» maestra de los últimos momentos de la heroína. Al resistir la tentación de ser literal y realista en el lenguaje de la heroína y al sacar juntos en los pensamientos finales todos los hilos del tema «compuesta y sin novio», consigue una muerte muy conmovedora: «por segunda vez no había ninguna señal. De nuevo el sacerdote en casa y sin novio. Ella no podía recordar otra pesadumbre porque esta aflicción las borraba todas. Oh, no, no hay nada más cruel que esto. Nunca lo perdonaré. Se estiró con un profundo suspiro y apagó la luz de un soplo».

Pero, algunos milímetros más lejos, ese vientre se transforma en una serie de delgadas medias lunas concéntricas, que van disminuyendo hasta no ser más que líneas, mientras que el otro borde de la mancha se encoge dejando detrás de sí un apéndice pedunculado. Éste, a su vez, se ensancha por un instante: luego todo se borra de golpe.

Detrás del cristal, en el ángulo determinado por el montante central y el bosquecillo, no queda más que el color 'beige' grisáceo del empedrado polvoriento que constituye el suelo del patio.

En la pared de enfrente, el ciempiés está en el sitio designado, de lleno en medio del panel.»⁵⁹

En «La Celosía» a detalles tan repetidos y aparentemente tan inconsecuentes se les hace tener un gran lastre de emoción, porque poco a poco llegamos a estar profundamente sumergidos en la conciencia torturada que produce las observaciones desapasionadas. Pero «La Celosía» tiene menos de 35.000 palabras, apenas tres veces más que el último monólogo interior de Molly Bloom. Podemos soportar una sensación o emoción banal no mediatizada durante ciento cincuenta páginas cortas. Pero «La Celosía» no es corta por casualidad. El efecto de tal novela es el de un extenso monólogo dramático, una intensa expresión de un tipo de mente y espíritu, dejado sin clasificar y no juzgado deliberadamente, aislado del resto de la experiencia humana. De esta forma está menos íntimamente relacionado a las formas tradicionales de ficción que a la poesía lírica.⁶⁰

Sería simplemente una locura pretender que la pasión por el realismo que ha producido tales experimentos ha sido equivocada. Ninguna teoría que haya ayudado a estimular una ficción valiosa debería descartarse descuidadamente, por muy parcial que parezca. Es más, el interés en el realismo no es una «teoría» o incluso una combinación de teorías que pueda evidenciarse correcta o falsa; es una expresión de lo que más han deseado los hombres durante una época, y como tal no puede atacarse o defenderse con argumentos racionales. Pienso que se podría demostrar que a veces ha tenido consecuencias perjudiciales en manos de dogmáticos, pero podemos estar seguros de que cualquier doctrina exclusivista con la que tratásemos de sustituirla sería mucho más peligrosa.

Afortunadamente, la alternativa para el realismo dogmático es el

59 *La Celosía*, ALAIN ROBBE CRILLET, traducción de JUAN PETIT, Bibl. Breve, Seix Barral, 1958, Barcelona, págs. 105-106.

60 Vid. VIVIAN MERCIER, *Arrival of the Anti-Novel*, Commonweal, LXX, 8 mayo 1959, págs. 149-51.

antirrealismo no dogmático. Hay muchos otros caminos que podemos seguir; cualquiera que escojamos, nuestro éxito dependerá de que recordemos lo que ROBERT LOUIS STEVENSON dijo una vez a JAMES: «lo que es la esencia de un libro, será más tarde impertinente o aburrido». ⁶¹

Así que tomamos este antidogmatismo seriamente, encontramos una plétora de cuestiones sustituyendo «la única cosa que necesitamos». No solamente «¿cómo puede un autor conseguir intensidad dramática?» sino también «¿cómo puede un autor asegurarse de que sus más importantes momentos dramáticos se realzarán por su ambiente en vez de oscurecerse?» ⁶² «¿Cómo puede un autor mantener el suspense, este primor a la antigua usanza del que tanto se abusa, cuando, como tantos otros autores, solamente quiere que sus lectores lean el libro de cabo a rabo?» ⁶³ «¿Cómo puede prevenir una lectura favorable hacia este personaje o una lectura hostil para con aquél?» «¿Cómo puede garantizar que cuando su personaje miente, el lector no lo crea, o, cuando sea conveniente, lo crea?» Respuestas a éstas y a numerosas preguntas similares no llevarán necesariamente a la restauración del comentario. Pero pueden proporcionar un comienzo en el esfuerzo por comprender la retórica de la ficción.

En este momento, a mediados del siglo xx podemos ver, después de todo, cuán fácil es escribir una historia que se cuenta por sí misma, libre de toda intrusión autorial, con un consistente tratamiento del punto de vista. Incluso escritores sin talento pueden aprender a observar esta cuarta «unidad». Pero ahora sabemos también que en el proceso ellos no han aprendido necesariamente a escribir buena ficción.

Si solamente saben esto, sabrán cómo escribir ficción que parezca moderna, quizá más «moderna primitiva» que reciente, pero todavía moderna. Lo que aún tienen que aprender, si sólo saben esto, es el arte de elegir lo que deben dramatizar y lo que deben abreviar, lo que deben resumir y lo que deben subrayar. Y como cualquier arte, esto no puede aprenderse a través de reglas abstractas.

61 *A Humble Remonstrance, Memories and Portraits*, Londres, 1887, página 286. El ensayo se ha reimpresso varias veces, pero no es tan bien conocido como *The Art of Fiction* de JAMES al que intentó ampliar y corregir.

62 «... cuándo se debe dramatizar y cuándo narrar, es la lección del novelista». GEORGE MEREDITH en *Westminster Review*, LXVII, abril 1857, pág. 616, tal como la cita STANG en *Theory of the Novel*, pág. 105.

63 No desearía que me pidiesen la prueba, pero creo que muchos, además de YEATS han alabado a *Ulysses* como una obra de un genio sin estar suficientemente interesados siquiera en terminarla. Vid. RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, página 545.

«Los personajes de un novelista deben estar con él cuando se acuesta para dormir y cuando despierta de sus sueños. Debe aprender a odiarlos y a amarlos.» TROLLOPE.

«Cuando uno menos siente una cosa, tanto más probablemente expresará cómo es la realidad.» FLAUBERT.

«Un prosista embelesadamente feliz... no puede ser moderado o morigerado o breve... no puede estar despegado... En pos de algo tan grande y consumidor como la felicidad, pierde necesariamente el menor pero, para un escritor, siempre más exquisito placer de comparecer en la página sentado serenamente en una valla.» El narrador de *Seymour: an Introduction* de J. D. SALINGER.

«MAUPASSANT es notablemente objetivo e impersonal, pero iría demasiado lejos si tuviese que sostener la creencia de que se ha mantenido fuera de sus propios libros. Éstos hablan de él elocuentemente, incluso aunque sea sólo para decirnos cuán fácilmente... él ha hallado esta impersonalidad.» HENRY JAMES.

«Por supuesto que ahora usted está expresando sus puntos de vista a través de Maury, pero usted lo haría de otro modo si deliberadamente los expusiese como los suyos propios.» MAXWELL PERKINS en una carta a F. SCOTT FITZGERALD.

Capítulo III

Reglas generales, II:

Todos los autores deberían ser objetivos

Un segundo tipo de criterio general común a los fundadores de la ficción moderna trata del estado de ánimo o espíritu del autor. Un número sorprendente de escritores, incluso aquellos que han considerado sus escritos como «autoexpresión», han buscado una libertad de la tiranía de la subjetividad, repitiendo la reivindicación de GOETHE de que «cualquier esfuerzo saludable... se dirige del mundo interior al exterior».¹ De vez en cuando otros se han alzado para defender el compromiso, el empeño, la obligación. Pero, al menos hasta recientemente, la petición predominante en este siglo ha sido la de cierta forma de objetividad.

Como todo término similar, objetividad es muchas cosas. Al subrayar la objetividad y sus muchos sinónimos tales como impersonalidad, separación, desinterés, neutralidad, etc..., podemos distinguir por lo menos tres cualidades separadas: neutralidad, imparcialidad o imposibilidad.

NEUTRALIDAD Y EL SEGUNDO EGO DEL AUTOR

La objetividad en el autor puede significar primeramente una actitud de neutralidad hacia todos los valores, un intento de informar desinteresadamente de todas las cosas buenas y malas. Como muchos entusiasmos literarios, en los últimos tiempos, la pasión por la neutralidad se importó a la ficción de otras artes. KEATS dijo en 1818 lo mismo que los novelistas empezaron a decir solamente con FLAUBERT.

1 *Conversations with Eckerman*, 29 de enero 1826, trad. JOHN OXENFORD, tal como se reproduce en *Criticism: The Major Texts*, ed. Walter Jackson Bate, Nueva York, 1952, pág. 403.

«El personaje poético... no tiene carácter... vive en el placer, sea bueno o malo, alto o bajo, rico o pobre, vulgar o elevado. Tiene tanto placer al concebir un Yago como un Imogen. Lo que sorprende al filósofo virtuoso regocija al cambiante poeta. No daña por su fruición en el lado oscuro de las cosas más que por su gusto en el lado brillante ya que ambos acaban en mera especulación.»² Tres décadas más tarde FLAUBERT recomendó una neutralidad parecida al novelista que quisiera ser poeta. Para él el modelo es la actitud del científico. Cuando hayamos empleado bastante tiempo, dice, «ocupándonos del alma humana con la imparcialidad que los físicos muestran al estudiar la materia, habremos dado un gran paso adelante».³ El arte debe lograr «con método implacable, la precisión de las ciencias físicas».⁴

Sería innecesario mostrar aquí que ningún autor puede conseguir nunca esta clase de objetividad. La mayoría de nosotros renunciaría, como SARTRE, a la analogía con la ciencia incluso aunque admitiéramos que la ciencia es objetiva en este sentido. Lo que es más, todos sabemos ahora que una lectura cuidadosa de cualquier afirmación en defensa de la neutralidad del artista revelará un compromiso; siempre hay algún valor más profundo por el que se considera que la neutralidad es buena. CHEKHOV, por ejemplo, empieza valientemente a defender la neutralidad, pero no puede escribir tres frases sin comprometerse: «temo a aquellos que buscan una tendencia entre líneas y que están decididos a considerarme como liberal o como conservador. Yo no soy liberal, ni conservador, ni creo en el progreso gradual, ni soy un monje, ni soy indiferentista. Me gustaría ser un artista libre y nada más... No tengo preferencia ni por los gendarmes, ni por los carniceros, ni por los científicos, ni por los escritores, ni por la generación más joven. Considero las marcas de fábrica y las etiquetas como superstición».⁵ Entonces ¿la libertad y el arte son buenos y la superstición mala? Pronto se deja arrastrar a una directa repudiación del alegato inicial en favor de la «indiferencia»: «mi *sancta sancto-*

2 Carta a Richard Woodhouse, 27 octubre 1918, *The Poetical Works and Other Writings of John Keats*, ed. H. Buxton Forman, Nueva York, 1939, VII, 129.

3 *Correspondence*, 12 octubre 1853, París, 1926-33, III, 367-68. Algunas de las citas de FLAUBERT se las debo a la excelente monografía *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité* de MARIANNE BONWIT, Berkeley, California, 1950. Mi distinción entre las tres formas de objetividad en el autor se deriva, en parte, de su examen.

4 *Ibid.*, 12 diciembre 1857, IV, 243.

5 *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*, seleccionado y editado por Louis S. Friedlan, Nueva York, 1924, pág. 63.

rum es el cuerpo, la salud, la inteligencia, el talento, la inspiración, el amor humano, y la más absoluta libertad, libertad de la violencia y la mentira, cualesquiera formas pueda tomar» (pág. 63). Una y otra vez traiciona a su modo la más apasionada clase de compromiso a lo que él llama a menudo objetividad.

«El artista no debería ser el juez de sus personajes y de sus conversaciones, sino tan sólo un testigo imparcial. Escuché una vez una voluble conversación entre dos rusos sobre el pesimismo; no solucionó nada, y mi tarea es relatar la conversación tal como la oí y dejar que el jurado, es decir, los lectores, estime su valor. Mi tarea es simplemente la de ser capaz de iluminar a los personajes y hablar su lenguaje» (págs. 58-59).

Pero, ¿«iluminados» con qué clase de luces? «Un escritor debe ser tan objetivo como un químico; debe abandonar la línea subjetiva; debe saber que los montones de estiércol forman una parte muy respetable del paisaje y que las pasiones perversas son tan inherentes a la vida como las buenas» (págs. 275-76). Ya hemos aprendido a preguntarnos respecto a estas afirmaciones: ¿es «bueno» ser fiel a lo que está «inherente»? ¿Es «bueno» incluir todo lo que está en el «paisaje»? Y si lo es, ¿por qué? ¿De acuerdo a qué escala de valores? Repudiar una escala es, necesariamente, presuponer otra.

Con todo sería un grave error descartar la neutralidad del autor simplemente a causa de esta confusión elemental y comprensible entre la neutralidad hacia «algunos» valores y la neutralidad hacia «todos». Limpio de los «excesos» polémicos, el ataque a la subjetividad puede considerarse como descansando en varias e importantes introspecciones.

Para tener éxito al escribir cierta clase de obras, algunos escritores creen necesario repudiar todas las causas intelectuales o políticas. CHEKHOV no desea, «como artista», ser liberal ni conservador. En 1853 FLAUBERT pretende que incluso el artista que reconoce la exigencia de ser un «triple pensador», incluso el artista que reconoce la necesidad de la abundancia de ideas, «no debe tener ni religión, ni patria, ni convicción social alguna».⁶

A diferencia de la demanda de completa neutralidad, ésta nunca será refutada y no sufrirá con los cambios de teoría literaria o de moda filosófica. Como su opuesto, la pretensión existencialista de SARTRE y otros de que el artista esté totalmente «comprometido», su

6 *Corresp.*, 26-27 abril 1853, III, 183.

validez depende de la clase de novela que el autor esté escribiendo. Algunos grandes artistas se han comprometido a las causas de su tiempo, otros no. Algunas obras parecen perjudicadas por su bagaje de compromiso (muchas de las obras de SARTRE, por ejemplo, pese a estar libres de comentario del autor) y otras parecen ser capaces de absorber gran cantidad de compromiso (*La Divina Comedia*, *Four Quartets*, *Los viajes de Gulliver*, *Darkness at Noon*, *Bread and Wine*). Siempre se pueden encontrar ejemplos en defensa de ambas partes; la piedra de toque es si los fines particulares del artista le permiten hacer algo con su compromiso, no si él lo ha contraído o no.

Cada uno está en contra de los prejuicios de todos los demás y en favor de su propio compromiso con la verdad. Todos nosotros deseáramos ver al novelista operando de alguna forma al nivel de nuestra propia pasión por la Verdad y el Derecho, una pasión que, por definición, no es parcial en absoluto. El argumento en favor de la neutralidad es así útil en cuanto advierte al novelista que raramente puede permitirse verter en la obra sus prejuicios tal cual. Cuanto más profundamente procura lo permanente, tanto más probablemente se ganará el consenso del lector perspicaz. Cuando escribe, el autor debería ser como el lector ideal descrito por HUME en *The Standard of Taste* que, para reducir las distorsiones producidas por el prejuicio, se considera como «un hombre en general» y olvida, si es posible, «su ente individual» y sus peculiares circunstancias.

Con todo escribir esto es rebajar la importancia de la individualidad del autor. Cuando escribe, no crea simplemente un «hombre en general», ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo que es diferente de los autores implícitos que nos encontramos en las obras de otros. Por cierto que parece como si, al escribir, algunos novelistas estuvieran descubriéndose o creándose a sí mismos. Como dice JESSAMYN WEST, «solamente a veces, cuando escribe una historia, el novelista puede descubrir, no su historia, sino a su escritor, el escriba oficial, por así decirlo, de aquella narración».⁷ Tanto si llamamos a este autor implicado un «escriba oficial» o adoptamos la expresión recientemente resucitada por KATHLEEN TILLOT-

⁷ *The Slave Cast Out en The Living Novel*, ed. Granville Hicks, Nueva York, 1957, pág. 202. WEST continúa: «el escribir es una forma de representar papeles, de probarse máscaras, de tomar parte no para diversión sino por desesperada necesidad, no por causa propia sino por consideración a lo escrito. 'El producir cualquier obra de arte', dice Elizabeth Sewell, 'es hacerse o mejor deshacerse y rehacerse uno mismo'».

son, el «segundo ego» del autor,⁸ es claro que la impresión que tiene el lector de esta presencia es uno de los más importantes efectos del autor. Por muy impersonal que trate de ser, su lector construirá inevitablemente un retrato del escriba oficial que escribe de este modo, y por supuesto el escriba oficial nunca será neutral hacia todos los valores. Nuestras reacciones a sus varios compromisos, secretos o manifiestos, ayudarán a determinar nuestra respuesta a la obra. Debo dejar para el capítulo V el importante papel del lector aquí. Nuestro problema actual es la intrincada relación del llamado autor real con sus varias versiones oficiales de sí mismo.

Debemos formular varias versiones, pues aparte de cuán sincero pretenda ser un autor, sus diferentes obras implicarán versiones diferentes, diferentes combinaciones ideales de normas. Tal como las propias cartas personales implican diferentes versiones de uno, dependiendo de las diferentes relaciones con cada corresponsal y del propósito de cada carta, así el escritor se manifiesta con un aire distinto según las necesidades de cada obra.

Estas diferencias son más evidentes cuando el segundo ego del autor tiene un papel manifiesto y habla en la obra. Cuando FIELDING comenta nos da una evidencia explícita de un proceso modificador de cada obra; ninguna versión única de FIELDING surge al leer el satírico *Jonathan Wild*, las dos grandes «epopeyas cómicas en prosa, *Joseph Andrews* y *Tom Jones*, y aquel fastidioso híbrido *Amelia*. Por supuesto que hay muchas similitudes entre ellos, todos los autores implícitos aprecian la benevolencia y la generosidad; todos ellos deploran la brutalidad egoísta. En éstos y en otros muchos aspectos no pueden distinguirse de la mayoría de autores implícitos de las más significativas obras de nuestro siglo. Pero cuando descendemos de este nivel de generalidad para observar la ordenación particular de valores en cada novela, encontramos una gran variedad. El autor de *Jonathan Wild* está, por su implicación, mucho más preocupado por la cosa pública y por los efectos de la ambición incontrolada de los «grandes hombres» que alcanzan el poder en el mundo. Si

8 En su conferencia inaugural en la Universidad de Londres publicada con el título *The Tale and the Teller*, Londres, 1959. «Al escribir sobre GEORGE ELIOT en 1877, DOWDEN dijo que lo que más persiste en la mente después de leer sus novelas no es ninguno de sus personajes sino 'uno que, si bien no es realmente GEORGE ELIOT, es el segundo ego que escribe sus libros, y que vive y habla a través de ellos'. El 'segundo ego', prosigue, es 'más sustancial que cualquier simple personalidad humana' y tiene 'menos reservas' mientras que tras él se esconde satisfecho el verdadero ego histórico protegido de la impertinente observación y de la crítica» (pág. 22).

solamenteuviésemos esta novela de FIELDING, deduciríamos que en su vida real estuvo mucho más sinceramente absorbido por su papel de magistrado y reformador de las costumbres públicas que lo que sugiere el autor implícito de *Joseph Andrews* y de *Tom Jones*, aparte de *Shamela* (¿qué inferiríamos de FIELDING si no hubiese escrito otra cosa que *Shamela*). Por otro lado el autor que nos recibe en la primera página de *Amelia* no tiene aquel aire parcial combinado con una gran indiferencia que encontramos desde el principio en *Joseph Andrews* y *Tom Jones*. Supongamos que FIELDING nunca escribió nada excepto *Amelia*, llena del tipo de comentario que encontramos al principio:

«Los diversos accidentes que acontecieron a una excelente pareja después de unirse en matrimonio será el tema de la historia que sigue. Las desgracias que sufrieron, algunas fueron tan intensas, y los incidentes que produjeron aquéllas tan extraordinarios, que parecían requerir no solamente la mayor malicia, sino también la más grande invención que la superstición haya atribuido a Fortuna. Si una tal criatura haya intervenido o no en el caso o si existe tal criatura en el universo, es un asunto que yo no pretendo determinar afirmativamente.»

¿Podríamos inferir de este contexto el FIELDING de sus primeras obras? Aunque el autor de *Amelia* todavía puede permitirse chanzas e ironías ocasionales, su aire general de solemnidad sentenciosa se limita estrictamente a los efectos especiales referentes a la obra total. Por supuesto que construimos su retrato solamente en forma parcial con el comentario explícito del narrador; se deriva más de la clase de cuento que decide narrar. Pero el comentario nos clarifica una relación que está presente en toda ficción aunque pueda escapársele a uno en la ficción sin comentario. Es un hecho curioso que no tengamos vocablos ni para este «segundo ego» ni para nuestra relación con él. Ninguno de nuestros vocablos para los varios aspectos del narrador es completamente correcto. «Persona», «máscara» y «narrador» se usan a veces, pero más comúnmente se refieren al portavoz en la obra que es, después de todo, solamente uno de los elementos creados por el autor implícito y que puede separarse de él con grandes ironías. Usualmente «narrador» se usa como equivalente al «yo» de una obra, pero el «yo» raramente es idéntico a la imagen implícita del artista.

«Tema», «significación», «significado simbólico», «teología» o incluso «ontología», todos estos términos se han usado para describir

las normas que el lector debe aprehender en cada obra si ha de comprenderla adecuadamente. Tales términos son útiles para algunos propósitos pero pueden desorientar porque casi inevitablemente se identifican con los propósitos por los cuales existe la obra. Aunque el esfuerzo a la antigua usanza por encontrar el tema o la moral ha sido generalmente repudiado, la búsqueda moderna del «significado» que la obra «comunica» o «simboliza» puede producir la misma clase de interpretación equivocada. Es verdad que ambos tipos de indagación, por más chapucera que se sigan, expresan una necesidad básica: la necesidad del lector de saber dónde está en el mundo de los valores, es decir, el conocer dónde quiere el autor que se sitúe. Pero la mayoría de las obras que vale la pena leer tienen tantos posibles «temas», tantas posibles analogías mitológicas, metafóricas o simbólicas, que encontrar cualquiera de ellas, y declararla como la razón de la obra, es, en el mejor de los casos, realizar una muy pequeña parte de la tarea crítica. Nuestro sentido del autor implícito incluye no solamente los significados obtenibles sino también el contenido moral y emocional de cada fragmento de la acción y del sufrimiento de todos los personajes. Resumiendo, incluye la aprehensión de un todo artísticamente completo, cuyo principal valor al que «este» autor implícito está comprometido, prescindiendo del partido a que pertenece su creador en la vida real, es el que queda expresado por la forma total.

Otros tres términos se usan a veces para señalar la esencia de las normas y posibilidades del que yo llamo el autor implícito. La palabra «estilo» a veces se usa categóricamente para incluir lo que nos da una sensación, palabra por palabra y línea por línea, de que el autor ve y juzga más profundamente que sus personajes. Pero aunque el estilo es una de nuestras cuatro fuentes principales de introspección en las normas del autor, al llevar tan fuertes inflexiones de lo meramente verbal, la palabra estilo excluye nuestra interpretación de la habilidad del autor en su elección de personaje, episodio, escena e idea. «Tono» se usa igualmente para referirse a la evaluación implícita que el autor logra dar tras su presentación explícita,⁹ pero sugiere casi inevitablemente algo limitado a lo meramente verbal; algunos aspectos del autor implícito pueden inferirse de sus variaciones de tono, pero sus mayores cualidades dependerán también de los

9 E. g., *Reading Fiction* de FRED B. MILLET, Nueva York, 1950: «Este tono, la sensación general que difunde y rodea la obra, origina finalmente la actitud del escritor respecto a su argumento... 'El argumento deriva su significado de la visión de la vida que el autor haya tomado'» (pág. 11).

inflexibles hechos de la acción y del personaje en el cuento que se relata.

Similarmente, la «técnica» a veces se ha ensanchado hasta abarcar todas las señales discernibles del talento artístico del autor. Si todos usasen la «técnica» como lo hace Mark Schorer,¹⁰ abarcando así casi todas las clases de alternativas tomadas por el autor, aquella podría servirnos para nuestros propósitos. Pero usualmente se toma tan sólo para una cosa mucho más reducida y, por consiguiente, no nos servirá. Solamente podemos estar satisfechos con un término que sea tan amplio como la misma obra pero capaz todavía de llamar la atención hacia la obra como producto de una elección, evaluándola por su personalidad más que como una cosa con existencia independiente. El «autor implícito» elige consciente o inconscientemente, lo que leemos; le consideramos como una versión creada, literaria, ideal, del hombre real; es el resumen de sus propias elecciones.

Solamente distinguiendo entre el autor y su imagen implícita podemos evitar la conversación insustancial e inverificable sobre cualidades tales como «la sinceridad» o «la seriedad» del autor. Porque FORD MADDOX FORD piensa en FIELDING, DEFOE y THACKERAY como autores no interpuestos en sus propias novelas, acaba condenándolos por hipócritas ya que hay razón para creer que escriben «episodios de aspiraciones virtuosas que no fueron en absoluto sus aspiraciones». ¹¹ Presumiblemente confía en las evidencias externas de la falta de aspiraciones virtuosas de FIELDING. Pero tenemos solamente la obra como evidencia de la única clase de sinceridad que nos importa: ¿está el autor implícito en armonía consigo mismo, es decir, están sus otras elecciones en armonía con su personaje narrativo explícito? Si un narrador que nos parece fidedigno como portavoz veraz del

10 «Cuando hablamos de técnica, entonces hablamos de casi todo, ya que la técnica es el medio a través del cual la experiencia del autor, que es su asunto, le compele a ocuparse de ella; la técnica es el único medio que tiene de descubrir, explorar y desarrollar su tema, de transmitir su significado y, finalmente, de evaluarlo... Por supuesto que la técnica en la ficción es todas aquellas formas palpables de la misma que usualmente se toman por el todo, y mucho más (*Technique as Discovery*, *Hudson Review*, I, primavera 1948, págs. 67-87, reimpreso en *Forms of Modern Fiction*, ed. Wm. Van O'Connor, Minneapolis Minn., 1948, páginas 9-29, vid. esp. págs. 9-11).

11 *The English Novel*, Londres, 1930, pág. 58, vid. *Thackeray the Novelist* de GEOFFREY TILLOTSON, Cambridge, 1954, en especial el cap. IV, «The Content of the Authorial 'I'», págs. 55-70, con un argumento convincente de que el «yo» en las obras de THACKERAY debiera distinguirse cuidadosamente del mismo THACKERAY.

autor profesa creer en valores que nunca se realizan en toda la estructura de la obra, entonces podemos hablar de una obra insincera. Una gran obra establece la «sinceridad» de su autor implícito, prescindiendo de cuán groseramente la persona que haya creado el autor, en sus «otras» formas de conducta pueda falsear los valores que engloban su obra. De todo lo que sabemos, los únicos momentos sinceros de su vida pueden haber ocurrido como los escribió en su novela.

Lo que es más, en esta distinción entre el autor y el autor implícito encontramos una posición intermedia entre la irrelevancia técnica de la charla sobre la objetividad del artista y el perjudicial error de pretender que un autor pueda permitirse directas intrusiones de sus propios problemas y deseos inmediatos. Los grandes defensores de la objetividad trabajaron en un asunto importante y lo sabían. FLAUBERT tiene razón al decir que SHAKESPEARE no se inmiscuye desmañadamente en sus obras. Nunca nos importuna con sus indigestos problemas personales. FLAUBERT también tiene razón al reprochar a LOUISE COLET por escribir *La Servante* como un ataque personal a MUSSET, con la pasión personal destruyendo el valor estético del poema (9-10 de enero de 1854). Y seguramente tiene razón cuando obliga al héroe de la versión juvenil de *La educación sentimental* (1845) a decidir entre la declaración simplemente confesional y la obra de arte genuinamente ejecutada.

Pero, ¿tiene razón al afirmar que no sabemos lo que SHAKESPEARE amaba u odiaba?¹² Tal vez, si solamente da a entender que no podemos descubrir en sus obras si SHAKESPEARE prefería a las rubias o a las morenas, o si no le gustaban los bastardos, los judíos o los moros. Pero la afirmación es definitivamente errónea si da a entender que el autor implícito de las obras de SHAKESPEARE es neutral respecto a todos los valores. Sabemos lo que «este» SHAKESPEARE amaba y odiaba. Es difícil ver cómo pudiese haber escrito sus obras de haber rehusado expresar su opinión en por lo menos uno o dos de los siete pecados capitales. Vuelvo en el capítulo V a la cuestión de las creencias en literatura y trato de dar una lista de algunos de los valores con los que SHAKESPEARE está definitiva y claramente comprometido. En su mayor parte no son personales, ni idiosincrásicos; de este modo SHAKESPEARE no es subjetivo. Pero hay inconfundibles violaciones de auténtica neutralidad; el SHAKESPEARE implícito está completamente

12 «Qu'est qui me dira, en effet ce que Shakespeare a aimé, ce qu'il a haï, ce qu'il a senti?». *Corr.* I, 386.

comprometido con la vida, y no esconde su juicio sobre el egoísta, el loco y el cruel.

Incluso negando todo esto, es difícil ver cómo debiera haber una conexión necesaria entre neutralidad y una ausencia de comentario. Un autor puede usar muy bien comentarios para aconsejar al lector que no juzgue. Pero sí tengo razón al afirmar que la neutralidad es imposible, incluso el más neutral comentario revelará alguna clase de compromiso.

«Érase una vez un hombre llamado Albino, que vivía en Berlín, Alemania. Era rico, noble, feliz. Un día abandonó a su mujer por una amante joven. Él la amaba pero no era amado, y su vida acabó desastrosamente.

Esta es toda la historia y aquí pudiéramos haber acabado a no ser por el beneficio y el placer de la narración; y aunque en una piedra sepulcral hay sitio suficiente para contener, cubierta de musgo, el resumen de la vida de un hombre, los detalles son bien acogidos.»¹³

Aquí NABOKOV puede haber expurgado la voz de su narrador de todos los compromisos excepto uno, pero éste es omnipotente: cree en el interés irónico, y como resulta más tarde en la mordacidad, de la fatal autodestrucción de un hombre. Manteniendo el mismo tono despegado, este autor puede injerirse donde quiera sin violar nuestra convicción de que es tan objetivo como sea humanamente posible. Al describir al malvado, le llama un «hombre peligroso» y «ciertamente un excelente artista» a la vez sin disminuir nuestra confianza en su lógica. Pero él no es neutral hacia todos los valores ni pretende serlo.

IMPARCIALIDAD Y ÉNFASIS INJUSTO

La objetividad del autor ha significado a veces una actitud de imparcialidad hacia sus personajes. Mucho de lo que FLAUBERT y CHEKHOV escribieron sobre la objetividad es realmente una súplica al artista que no haga trampas, ni que tome partido injustamente en contra o a favor de tal o cual personaje. CHEKHOV telegrafía a un amigo, «no me arriesgo a pedirle que quiera al ginecólogo y al profesor, pero me atrevo a recordarle la justicia que, para un escritor objetivo, es más preciosa que el aire que respira» (*Letters on the Short Story*, pág. 78). A veces esta imparcialidad suena como amor o com-

13 VLADIMIR NABOKOV, *Laughter in the Dark*, Nueva York, 1938, pág. 1.

pasión o tolerancia universal: «no hay que reprochar a nadie y de poder seguir la pista de la culpa, esto es asunto de los funcionarios sanitarios y no del artista... Ella (el personaje de usted) puede actuar como quiera, pero el autor debe ser cuidadoso en extremo» (páginas 81-82). Ciertamente una gran parte de la ficción moderna se ha escrito asumiendo que comprenderlo todo es perdonarlo todo, lo que en sí mismo es un compromiso básico a un valor. Pero esta suposición es muy diferente de la neutralidad descrita en la primera sección. Los escritores que tienen éxito y logran que sus lectores reserven su juicio no son imparciales respecto a si el juicio debiera ser excluido o no. Como dijo H. W. LEGGET, hace casi tres décadas, en un olvidado e insignificante texto al hablar del papel de lo que él llama la clave del autor y del lector, la ficción moderna presenta a menudo ocasiones al lector de «observar y refrenarse de emitir juicio... y por lo menos una parte de la satisfacción del lector se debe a su conciencia y a su tolerancia».¹⁴

En la práctica ningún autor consigue crear una obra que muestre completa imparcialidad tanto si es desdén imparcial, como FLAUBERT en *Bouvard et Pécuchet* intentando «atacarlo todo», como si es perdón imparcial. A veces FLAUBERT escribió como si pensase que SHAKESPEARE y los griegos hubiesen sido imparciales en un sentido que ellos mismos se hubiesen asombrado. «El magnífico WILLIAM no toma partido por nadie» y rehusó «declamar contra la usura» en *El mercader de Venecia*.¹⁵ Pero SHAKESPEARE nunca pretende que Goneril y Regan se hallen iguales ante el tribunal de justicia, incluso aunque son juzgados con la misma medida. Y en *El mercader de Venecia* está tan lejos de la imparcialidad que realmente puede ser acusado de emplear una doble pauta a costa de Shylock, por lo menos en la última parte de la obra. Ciertamente que no opera de acuerdo con una noción abstracta de tratamiento imparcial para con todos los personajes. Similarmente los dramaturgos griegos nunca pretendieron que no hubiese una básica diferencia entre hombres como Edipo y Orestes, por un lado, y los necios y los bribones por otro. Aunque no usaron «blancos y negros», como reza el popular ataque al melodrama, ellos no redujeron todo el valor humano a un borrón gris.

Incluso entre personajes de igual valor moral, intelectual o estético, todos los autores inevitablemente toman partido. Una obra dada está sobre un personaje o un grupo de personajes. Posiblemente

14 H. W. LEGGETT, *The Idea in Fiction*, Londres, 1934, pág. 16.

15 *Corr.*, 2 noviembre 1852, III, 47; 9 diciembre 1852, págs. 60-62.

no puede dar igual énfasis a todos, prescindiendo de lo que su autor crea sobre la conveniencia de imparcialidad. Hamlet no es justo con Claudio. No importa cuán arduamente trate G. WILSON KNIGHT de convencernos que hemos juzgado mal a Claudio,¹⁶ y no importa que estemos preparados a admitir que la historia de Claudio es, en potencia, tan interesante como la de Hamlet, «ésta» es la historia de Hamlet y no puede hacer justicia al rey. Othello no es imparcial con Cassio; el rey Lear no es justo con el Duque de Cornualles; Madame Bovary es injusta con todos excepto con Emma; y *A Portrait of the Artist as a Young Man* posiblemente perjudica a todos excepto a Stephen.

Pero, ¿a quién le importa? El novelista que elige contar «esta historia» no puede al mismo tiempo contar «aquella historia»; al centrar nuestro interés, simpatía o afecto por un personaje, excluye inevitablemente de nuestro interés, simpatía o afecto a algún otro personaje. El arte imita la vida en este aspecto como en muchos otros; tal como ocurre en la vida real yo soy inevitablemente parcial a todos excepto a mí mismo o, en el mejor de los casos, a mis personas queridas, así que en literatura es imposible la completa imparcialidad. ¿Es *Ulises* imparcial con los personajes burgueses irlandeses que se arremolinan alrededor de Bloom, de Stephen y de Molly? Podemos agradecer a nuestra buena estrella que no lo sea.

No obstante es verdad que algunas obras están marcadas por la impresión de que el autor ha sopesado a sus personajes en balanzas trucadas. Pero esta impresión no depende de si el autor da explícitamente su juicio sino de si el juicio que da parece defendible a la luz de los hechos dramatizados. Un claro ejemplo puede verse en *Lady Chatterly's Lover*. LAWRENCE puede hablar tan apasionadamente como el vecino sobre los peligros de la parcialidad: La moralidad en la novela es la trémula inestabilidad del equilibrio. Cuando el novelista pone su pulgar en el platillo para abatir el equilibrio a su gusto, es inmoral.

«La novela moderna tiende a ser más y más inmoral a medida que el novelista tiende a oprimir su pulgar sobre el platillo, ya sea a favor del amor, del amor puro, ya del lado del libertinaje.»¹⁷ Lo que odia, nos lo dice una y otra vez, es la novela que es meramente un «tratado». Aunque sabe mucho mejor que otros que cada novela implica

16 *The Wheel of Fire*, ed. rev., Londres, 1949, págs. 32-38.

17 *Morality and the Novel*, 1925, reproducido en *Phoenix*, Londres, 1936, págs. 523-29.

«cierta teoría del ser, cierta metafísica», requiere que «la metafísica siempre sirva el propósito artístico más allá de la intención consciente del artista».¹⁸

Aunque los críticos de *Lady Chatterly's Lover* están de acuerdo en pocas cosas, parecen coincidir en que el novelista en esta obra ha apretado su pulgar muy fuertemente sobre el platillo que contenía su visión profética de un amor que no es ni «amor, puro amor» ni «libertinaje», de un amor que nos puede salvar de las fuerzas destructoras de la civilización. Los críticos que aprueban esta actitud alaban el libro pero de forma tal que manifiestan su valiente exposición de la verdad.

Los críticos que piensan que la tesis es exagerada o falsa, pueden admitirla en favor de LAWRENCE pero deploran las injusticias que comete en defensa de sus amantes. Pero parece que todos tratan de la tesis que contiene.¹⁹ Incluso los críticos que sienten, con MARK SCHORER, que LAWRENCE consiguió hacer coincidir al «predicador» y al «poeta» no pueden discutir «formalmente» el libro sin malgastar sus energías en los sermones.²⁰

Bastante significativamente la cuestión de la imparcialidad de LAWRENCE parece independiente de su elección de recursos técnicos. Tanto si aceptamos o rechazamos la visión de LAWRENCE de una nueva salvación, nuestra decisión no se basa en si él usa esta o aquella forma de sermón autorial; las objeciones contra los prejuicios de LAWRENCE se han referido a menudo a su retrato de Mellors, el guardabosque, más que el hecho de que se permita varias clases de comentario autorial. Cuando Mellors presenta con gran extensión su creencia de que «si los hombres pudiesen hacer el amor con pasión y las mujeres lo tomasen ardientemente todo iría bien» (cap. XIV), la panacea puede parecernos inadecuada para una comedia o un inspirado retrato de un osado mundo nuevo, pero en todo caso recibiremos

18 *Study of Thomas Hardy*, en *Phoenix*, Londres, 1936, como aparece citado por ALLOTT en *Novelists on the Novel*, Nueva York, 1959, pág. 104.

19 *Lady Chatterly at Last* de STANLEY KAUFMANN, *The New Republic*, 25 mayo 1959, pág. 16; *Lady Chatterly with Love and Money* de PAUL LAUTER, *The New Leader*, 21 septiembre 1959: «LAWRENCE perfecciona al guardabosque en cada revisión de la novela, quizás para hacerlo más aceptable a Connie (y al lector) como amante. Con todo, su final, en la última versión es en parte una concesión a la misma sociedad a la que se opone... ¿Qué es lo que hace a Mellors candidato a la salvación? ¿Por qué Michaelis o Tommy Dukes no pueden entrar?» (página 24).

20 Vid. la introducción de SCHORER en la reimpresión de Grove Press, Nueva York, 1959, especialmente págs. 21 y sigs.

poca ayuda en nuestra cuestión de si las creencias se expresan en forma dramática o no. Aquellos de nosotros que rechazamos esta parte del libro, lo hacemos finalmente basándonos en que lo que Mellors dice implica para nosotros un aspecto de D. H. LAWRENCE que no podemos admirar; hay una disparidad insalvable entre la salvación propuesta por el autor implícito y nuestros propios puntos de vista.²¹

Lo que objetamos pues, es el LAWRENCE sobrentendido en parte del drama, no necesariamente el LAWRENCE que resulta del comentario. La corta disquisición en el capítulo IX sobre los poderes y las limitaciones de la ficción que un crítico ha deplorado como evidencia de la «inconsistencia en el control de los puntos de vista»²² nos muestra a LAWRENCE bajo un aspecto muy atractivo. Ya que reconocemos la validez del ataque del autor a la ficción convencional que atrae solamente a los vicios del público, la ficción que es humillante porque glorifica los sentimientos más corruptos bajo el disfraz de «pureza», concedemos al autor la superioridad de su esfuerzo al usar la novela «para revelar los más secretos lugares de la vida». La integridad esencial de LAWRENCE nos parece estar fuera de duda después de tal pasaje, por lo menos hasta que encontremos otra extensa exposición de Mellors.

Para abreviar, cualquiera que sea la falta de equidad del libro, ésta se encuentra en el centro de la novela; en tanto LAWRENCE esté decidido a condenar a todo aquel que no sigue la senda de Mellors, pretender una imparcialidad superficial es inútil. Si terminamos el libro con un sentimiento de turbación por su especial alegato, si leemos la charla seudobíblica final de «la paz que viene de hacer el amor» y de su «Pentecostés, la llama ahorquillada entre tú y yo» con pena más que con convicción, es fundamentalmente porque ninguna técnica literaria puede ocultarnos al autorcillo confundido y petulante que está encerrado en gran parte del libro. Incluso nuestro recuerdo del autor implícito tan diferente de las mejores novelas, como por

21 Vid., por ejemplo, el ataque de COLIN WELCH en el libro *Black Magic, White Lies, Encounter*, XVI, febrero 1961, págs. 75-79: «lo que predica es esto: que el género humano solamente puede regenerarse librándose de la tiranía del intelecto y del alma, de la tiranía de Jesús, postrándose ante su propio falo...» (pág. 79). Tanto si uno acepta las acusaciones de WELCH o la defensa de LAWRENCE, de REBECA WEST y de RICHARD HOGGART en el número siguiente de *Encounter*, es claro que lo que se discute es el éxito de LAWRENCE en ganarnos para aceptar su visión básica; ninguna chapuza sobre las proposiciones de la narración y la exposición cambiará esto.

22 KAUFFMANN, *ob. cit.*, pág. 16.

Por ejemplo, *Women in Love*, no es bastante para reparar las malas secciones de éste.

IMPASIBILIDAD

La objetividad del autor puede significar últimamente lo que FLAUBERT llamó impasibilidad, un sentimiento impasible o desapasionado hacia los personajes y sucesos de la propia historia. Aunque FLAUBERT no mantuvo la distinción claramente, esta cualidad es distinta de la neutralidad de juicio sobre valores; un autor podría estar comprometido con uno u otro valor y sin embargo no sentir a favor o en contra de ninguno de sus personajes. Al mismo tiempo es claramente diferente de la imparcialidad, ya que el artista podría sentir vivo odio o amor o lástima por todos sus personajes imparcialmente. Parece existir una genuina diferencia temperamental entre autores respecto a la cantidad de desapego de este tipo que encuentran adecuado,²³ algo así como la diferencia entre actores que «sienten» sus papeles y actores como la heroína de *Theatre*, de SOMERSET MAUGHAM, que encuentran que tan pronto como ella siente un papel, su capacidad de actuar eficazmente se destruye. En su *Autobiografía*, FLOLLOPE se describe como errando solo por los bosques, llorando por el pesar de sus personajes, «riendo de sus absurdos y gozando completamente de su alegría». Quizás era natural que autores como FLAUBERT hubiesen reaccionado ante un punto de vista apasionado semejante a algunos de los románticos franceses al pretender una igualmente apasionada repudiación de la pasión.

Pero esto difícilmente sugiere que haya una conexión natural entre la impasibilidad del autor y cualquier clase de retórica o cualquier nivel de perfeccionamiento. Los autores en cualquier extremo de la escala del compromiso emotivo podrían escribir obras que estuviesen llenas de comentarios muy personales, historias que fuesen completamente «narradas» u obras que fuesen estrictamente dramáticas, estrictamente «expuestas».

Un signo de que no hay conexión entre los sentimientos del autor y cualquier técnica necesaria o cualidad alcanzada por su obra, es el hecho de que nunca podemos deducir a punto fijo, sin evidencia externa, si un autor ha sentido su obra o la ha escrito con indiferente desapego. ¿Odiaba FIELDING a Jonathan Wild o lloraba por Amelia? ¿Se divertía cuando Parson Adams, en camino hacia Londres para

23 CHEJOV, *Letters*, págs. 97-98.

vender sermones que FIELDING y el lector saben invendibles, descubre que se los ha dejado en casa?

SAINTSBURY alabó a FIELDING por su «despego» en *Jonathan Wild*, presumiblemente porque el narrador se mantiene de pies a cabeza como un personaje que difiere obvia y notoriamente de cualquier FIELDING real que pudiésemos imaginar. Pero ¿hay alguna razón para suponer que FIELDING estaba menos despegado de sus materiales cuando trataba con el amable loco de Adams que cuando retrataba a Wild? Demasiado fácilmente caemos en el hábito de hablar como si el narrador que dice «¡Oh, mis buenos lectores!» fuese FIELDING, olvidando que por todo lo que sabemos él puede haber trabajado tan deliberadamente y con tanto despegue al crear el inteligente y cortés narrador de *Joseph Andrews* y de *Tom Jones* como lo hizo al crear el cínico narrador de *Jonathan Wild*. Lo que se dijo más arriba sobre la relación entre los propios valores del autor y los valores defendidos por su otro yo es válido aquí, precisamente en el mismo sentido. Un gran artista puede crear un autor implícito que esté despegado o comprometido, según las necesidades de la obra concreta.

Vemos por lo tanto que ninguna de las tres reivindicaciones de objetividad en el autor se refleja necesariamente en las decisiones técnicas. Aunque pueda ser importante en un momento dado en la historia de un arte o en el desarrollo de un escritor el subrayar los peligros de un compromiso desencaminado, es completamente insostenible la parcialidad o el compromiso emocional, la tendencia a unir la objetividad del autor con una deseada impersonalidad en la técnica.

SUBJETIVISMO ALENTADO POR TÉCNICAS IMPERSONALES

De hecho la narración impersonal puede estimular el mismo subjetivismo que pretende remediar. El esfuerzo por evitar los signos de evaluación explícita puede ser particularmente peligroso para el autor que lucha por mantenerse fuera de sus obras. Aunque sea verdad que el comentario puede ser un medio para efusiones subjetivas de mal gusto, en algunos autores el esfuerzo por idear tal comentario crea precisamente la clase de tabique apropiado entre el endeble ego del autor y el ego que debe crear para que el libro tenga éxito. El arte de imaginar narradores fidedignos es en gran parte el de dominarse completamente a sí mismo para poder proyectar la persona que realmente cuadra en el libro. Y al poner sus cartas boca arriba, un autor puede descubrir en sí mismo, y finalmente entonces encontrar alguna

«oportunidad de combatirlos, los dos extremos de subjetivismo que han dado cierta ficción impersonal.

Simpatía o compasión indiscriminada. — Al dar la impresión de que se reserva el juicio, un autor puede ocultarse a sí mismo que está comprometido sentimentalmente con sus personajes y que solicita las simpatías de su lector sin darle razones adecuadas. La antigua técnica de narración fidedigna, como dice Q. D. LEAVIS, obligaba al autor y al lector a permanecer algo distantes incluso del personaje más simpático. Pero encuentra que a menudo en la mejor novela moderna «el autor ha vertido sus propias quimeras a forma dramática, recien guisadas y servidas calientes, probadas con la piedra de toque 'del buen sentido, pero no del sentido común' de la sociedad cultivada: el autor mismo se encuentra, o más usualmente la autora, identificada con el personaje principal, y se invita al lector a participar en la corrupción».²⁴

Tal sensiblería por supuesto fue posible en las viejas formas de ficción. «Nuestro héroe» a menudo podía escaparse con un asesinato, mientras sus enemigos eran condenados por menores infracciones del código moral. Pero el autor moderno puede rechazar la carga de sentimentalismo diciendo: «¿quién, yo? Yo no abrí la boca. Soy tan silencioso y carente de emociones como cualquier vecino». Quizás tales efectos son evidentes en la peor de las escuelas rufianescas de novelas de detectives. Efectivamente Mike Hammer de MICKEY SPILLANE puede no hacer daño... a aquellos que puedan apechugar con él. Pero muchos de los lectores de SPILLANE lo dejarían inmediatamente si aquél se metiese a explicar la moralidad depravada sobre la que se basa el solaz de los libros: «debes notar, lector, que cuando Mike Hammer da una paliza a un americano anglosajón es menos brutal que cuando se la da a un judío, y cuando se la da a un negro es cuando es más brutal. De esta forma nuestro héroe discrimina su castigo de acuerdo con el valor racial de sus víctimas». SPILLANE es juicioso evitando el ser explícito al respecto.

Si, como CHEJOV dijo, «la subjetividad es algo horrible, incluso porque traiciona inconsideradamente al pobre escritor», podemos ver

24 *Fiction and the Reading Public*, Londres, 1932, pág. 236. Vid. también *La loi du romancier* de ROGER VAILLAND, *L'Express* de París, 12 de julio de 1957, páginas 13-15. VAILLAND encontró que estaba preparado para escribir «de vrais romans» solamente cuando dejó de ser el héroe de sus ensueños. «J'en étais complètement absent; je m'en suis brusquement aperçu; preuve était donc faite que mon rêve ne constituait pas un moyen détourné de me rapprocher de la bergère (la heroína de la quimera)», pág. 14.

que la clase de subjetividad que deploró no se evita de ningún modo con los recursos corrientes de la llamada objetividad. En lo que es quizá un diferente significado de la palabra, podemos ver que incluso las técnicas más rigurosamente impersonales pueden traicionar al pobre escritor inconsideradamente. Traición por traición, probablemente hay menos peligro para el autor y para el lector en una literatura que pone las cartas boca arriba, en una literatura que traiciona al pobre escritor justamente tanto cuanto más pobre sea la cosa que haya creado.

Ironía indiscriminada. — No tenemos ninguna palabra como sentimentalismo para designar la falta contraria del autor que consiente en reemplazar una penetrante ironía no merecida por una honesta discriminación de sus materiales. La falta es siempre difícil de probar, pero sospecho que la mayoría de nosotros se ha tropezado con novelistas que pueblan sus novelas con héroes muy deficientes porque ellos mismos quieren parecer altisonantes. El autor que mantiene su invulnerabilidad al sugerir ironía por todos lados pero nunca considerándose responsable de la definición de sus límites puede ser tan irresponsable como el escritor de novelas de éxito que se basa en la ingenua identificación.²⁵

HENRY JAMES habla de los «dos refugios» de FLAUBERT ante la necesidad de contemplar la humanidad. Uno era lo exótico, como en *Salamambo* y *La tentación de San Antonio*, el «escaparse del ser humano» para siempre. El otro era la ironía, que le permitió tratar con el ser humano sin tener que comprometerse con ello de forma directa. Pero JAMES se pregunta: «cuando ya todo se dijo y se hizo, ¿estaba él condenado absoluta y exclusivamente a la ironía?». Después de todo «¿no podía él haber decidido su caso un poco más sobre la marcha?». Viniendo de JAMES ésta es una cuestión imperiosa. Uno no puede dejar de sentir, cuando lee tantos retratos «objetivos» y con todo corrosivos, que se nos han dado desde JAMES, que el autor está usando la ironía para protegerse a sí mismo más que para revelar su tema. Si los personajes del autor se manifiestan como mentecatos y truhanes cuando les dirigimos una mirada crítica, ¿qué ocurre con el autor? ¿Qué aspecto tendría si sus opiniones sinceras se sirvieran «en frío»? ¿O no tiene opiniones?

Como la novelista satirizada por RANDALL JARRELL, estos novelistas pueden mostrarnos «el precio de cada pecado y el valor de ninguno».

²⁵ Vid. *The Shield of Irony* de MAY SARTON, *The Nation*, 14 abril 1956, 1956, págs. 314-16.

«Sus libros eran una condenación sistemática, detallada y conclusiva de la humanidad por ser estúpida y mala; pero, si la humanidad hubiese sido inteligente y buena, ¿qué le hubiese ocurrido a Gertrudis?... Cuando ella encontraba a alguien que era bueno o inteligente, le miraba con incómodo antagonismo. Con todo no hacía falta que se asustase. Con el tiempo las personas inteligentes siempre eran malas para ella; con el tiempo la gente buena se convertía siempre en estúpida para ella; y si alguien era a la vez inteligente y bueno, Gertrudis dejaba de clasificar. Si una voz divina le hubiera dicho: '¿has considerado a mi servidor Gottfried Rosenbaum, que no hay nadie como él en Benton, un hombre amable e inteligente?' ella hubiera contestado: 'no puedo soportar a ese Gottfried Rosenbaum'.»²⁶

Estas dos clases de subjetivismo pueden arruinar una novela; cuanto más débil es la novela, en conjunto, tanto más fácilmente vamos a ser capaces de hacer deducciones simples y correctas sobre los problemas del autor real basándonos en nuestra experiencia del autor implícito. Hay mucha verdad en la petición de objetividad en el autor: los signos de los afectos y odios inalterados del autor real son fatales casi siempre. Pero el claro reconocimiento de esta verdad no puede conducirnos a doctrinas sobre la técnica, ni debería conducirnos a pedir al autor que elimine de sus novelas el amor y el odio y los juicios sobre los que se basan. Las emociones y los juicios del autor implícito son, como espero presentar, la misma materia prima de la que está hecha la gran ficción.²⁷

26 *Pictures from an Institution*, Nueva York, 1954, pág. 134.

27 MAURIAC discute brillantemente este complejo problema en *Le romancier et ses personnages*, París, 1933, especialmente págs. 142-43: «Derrière le roman le plus objectif, s'il s'agit d'une belle oeuvre, d'une grande oeuvre, se dissimule toujours ce diame vêcu du romancier, cette lutte individuelle avec ses démons et avec ses sphinx. Mais peut-être est-ce précisément la réussite du génie que rien de ce drame personnel ne se trahisse au dehors. Le mot fameux de Flaubert: 'Mme. Bovary, c'est moi-même', est très compréhensible, il faut seulement prendre le temps d'y réfléchir, tant à première vue l'auteur d'un pareil livre y paraît être peu mêlé. C'est que 'Madame Bovary' est un chef-d'oeuvre, c'est-à-dire une oeuvre qui forme bloc et qui s'impose comme un tout, comme un monde séparé de celui qui l'a créé. C'est dans la mesure où notre oeuvre est imparfaite qu'à travers les fissures se trahit l'âme tourmentée de son misérable auteur.»

«Ha sido a través de FLAUBERT cuando finalmente la novela ha alcanzado a la poesía.» ALLEN TATE.

«Tal vez todo novelista primero desea escribir poesía.» WILLIAM FAULKNER.

«Se debe pensar siempre en el lector. Solamente esto constituye la técnica.» FORD MADDOX FORD.

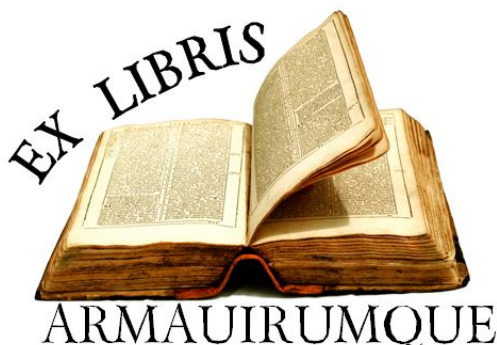
«El escritor se expresa, no se comunica.» «Que el lector corriente se vaya al diablo.» Puntos 11 y 12 del Manifiesto de JOLAS, 1926.

«No me importa la opinión de John Doe^{*} sobre mi obra o la de cualquier otro. Mi obra es el modelo que hay que conocer.» WILLIAM FAULKNER.

«Un autor que le asegura que sólo escribe para sí mismo y que no le importa si le hacen caso o no es un fanfarrón y se engaña a sí mismo o le engaña a usted.» FRANÇOIS MAURIAC.

«Recuerdo a YEATS: 'he gastado toda mi vida tratando de liberarme de la retórica... Me he liberado de una clase de retórica y simplemente he producido otra'.» EZRA POUND en *Make it New*.

- El hombre común o medio, un cualquiera. (*N. del T.*)



Capítulo IV

Reglas generales, III:

“El verdadero arte ignora al público”

«LOS VERDADEROS ARTISTAS ESCRIBEN SOLAMENTE PARA SÍ MISMOS»

Las reglas sobre obras realistas y sobre autores objetivos conducen lógicamente a la tercera categoría, los preceptos sobre los lectores. Después de todo lo que produce el autor no es solamente una imagen de sí mismo. Cada pincelada que implique su segundo ego ayudará a moldear al lector en el tipo de persona propio para apreciar a tal personaje y al libro que escribe. Pero este acto de comunicación, fundamental para la misma existencia de la literatura, en la moderna crítica literaria a menudo se ha ignorado o se ha deplorado o se ha rechazado. Se nos ha dicho una y otra vez que los genuinos artistas no toman en consideración a sus lectores. Escriben para sí mismos. El auténtico poeta escribe para expresarse a sí mismo o para encontrarse a sí mismo o «para zafarse del libro»,¹ y que el lector se vaya a paseo. «¿Tiene el autor alguna obligación para con el lector?», preguntó un periodista a FAULKNER. Aquel recibió una respuesta que pudiera no haber sorprendido a KEATS pero que seguramente hubiera preocupado a DICKENS o a TROLLOPE. «No me importa la oposición de John Doe sobre mi obra o la de cualquier otro. Mi obra es el modelo que hay que aceptar, lo que ocurre cuando la obra hace sentirme como cuando leo *La tentación de San Antonio* o *El Antiguo Testamento*. Me encuentro bien. Como me siento bien observando un pájaro.»²

1 VLADIMIR NABOKOV, *On a Book Entitled 'Lolita'*, *Lolita*, Nueva York, 1958, pág. 313.

2 *Interview with William Faulkner* de JEAN STEIN, *The Paris Review*, IV, primavera 1956, 28-52. La cita es de la página 38.

En las últimas décadas solamente encontramos muchos consejos francos al autor en los libros de texto sobre cómo escribir novelas, para que piense en el lector y escriba de acuerdo con esto. La costumbre predominante entre los escritores serios ha sido la de considerar cualquier preocupación reconocible por el lector como una imperfección comercial en el por otra parte immaculado rostro del arte.³ Si alguien es bastante grosero como para preguntar quiénes son los escritores serios, la respuesta es fácil: ¡son aquellos que uno nunca puede sospechar que escriban pensando en el lector!

Aunque nos diviertan las solemnidades de culto de aquellos que sospechan intereses retóricos, hay buenas razones para tal sospecha. ¿Acaso no vemos en el más pequeño fragmento de una lista de novelas de éxito evidencia de lo que sucede al arte cuando admite las peticiones del público de controlar lo que hace el artista? Más que meterse en el tremedal de las exigencias retóricas entrecrocantes y degradantes ¿no es más seguro asumir que cualquier sumisión a las necesidades del lector es a la vez «inartística» y peligrosa? «Yo escribo. Que los lectores aprendan a leer.» Tal divisa adoptada abiertamente por MARK HARRIS recientemente puede servir como credo para muchos novelistas modernos. «Hay lectura fácil. Y hay literatura», dice. «Hay escritores fáciles y hay escritores...» El novelista depende de aquel auditorio relativamente pequeño que coloca un marco de referencia a la lectura, un nivel de conocimiento no menor que el propio del novelista... Me resisto, como hacen los 'auténticos' novelistas, al requerimiento habitual de un editor preocupado, a ser más claro, a ser más fácil, a explicar, si creo que la petición es conveniente al lector en detrimento del arte.»⁴

«Yo escribo. Que los lectores aprendan a leer.» De un autor que tiene tal lema, en nombre de la integridad artística, difícilmente podemos esperar que tolere las actitudes de los primeros novelistas como TROLLOPE, que pretendía que la primera obligación del novelista es «hacerse agradable», y que para hacer esto debe dar su significación «sin esfuerzo para el lector».⁵ ¿Por qué debe el autor estar expuesto al despótico lector? En una época en que hablar del «lector» ya no significa lo que significaba para TROLLOPE, cuando dar su pensamiento sin esfuerzo para la mayoría de lectores muy bien pudiera

3 Esto no quiere decir que lo que llamo retórica se haya ignorado completamente. Vid. Bibliografía, sección IV.

4 Vid. *Easy Does it Not in The Living Novel*, ed. Granville Hicks, Nueva York, 1957, págs. 113-116.

5 *An Authobiography*, ed. Frederick Page, Londres, 1950, págs. 234-35.

significar no escribir más, sin duda el autor serio debe fortificarse contra la petición de que considere al lector. ¿Cómo puede evitar la actitud de VIRGINIA WOOLF, que consideró al lector corriente como un tirano que tiene al novelista «en servidumbre para suministrarle un argumento, para proporcionar comedia, tragedia o interés amoroso»?⁶

TEORÍAS DEL ARTE PURO

La cuestión no puede contestarse contemplando solamente al lector. El recelo hacia el lector se ha basado usualmente en teorías de arte puro o de poesía pura que requieren que tal o cual elemento sea expurgado para que lo que permanezca consista solamente de elementos puros fundidos en una relación intrínseca e interna. Aunque tales teorías han variado ampliamente en lo que han proscrito, la mayoría de ellas ha excluido toda la retórica palmaria, pues es claro que no es parte del «puro objeto poético».⁷

6 *Modern Fiction, The Common Reader*, Londres, 1925, Nueva York, 1953, páginas 153-54. El ensayo se escribió en 1919. La batalla entre el autor más y más exigente y el lector menos y menos capaz tiene tantos aspectos que yo no puedo ni siquiera definir aquí las consecuencias ni mucho menos alabarlas o censurarlas. Para explicaciones del empeoramiento del público lector, vid. *Fiction and the Reading Public* de Q. D. LEAVIS, Londres, 1932, y *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*, Chicago, 1957.

Los ataques al público lector todavía son frecuentes. «Es aparente», concluye GRANVILLE HICKS en su edición de declaraciones de diez jóvenes novelistas (*The Living Novel*), «que no todo va bien con la novela actual, pero el problema es esencialmente un problema de lectores, no un problema de escritores» (página 216). Aun así, por lo menos dos de los novelistas en su volumen, RALPH ELLISON y HARVEY SWADOS, tienen mucho que decir sobre el problema del novelista al tratar de los valores según se relacionan con el lector. El problema de sí la actitud anti-retórica de los primeros novelistas «modernos» está acabando debe ser dejada para el que quiera seguir el panorama contemporáneo más atentamente que yo.

7 ROBERT PENN WARREN cataloga diez elementos que tal o cual crítico ha expurgado para dejar solamente poesía pura: «1. Ideas, verdades, generalizaciones, 'significado'. 2. Imágenes precisas, complicadas e intelectuales. 3. Materiales mal parecidos, desagradables o indiferentes. 4. Situación, narrativa, transición lógica. 5. Detalles realistas, descripciones exactas, realismo en general. 6. Cambios de tono o de talante. 7. Ironía. 8. Variación métrica, adaptaciones dramáticas del ritmo, cacofonía, etc. 9. El mismo metro. 10. Elementos subjetivos y personales», *Pure and Impure Poetry, Kenyon Review*, primavera 1943, reimpresso en *Critiques and Essays in Criticism: 1920-48*, ed. Robert W. Stallman, Nueva York, 1949, pág. 99. Para un argumento persuasivo contra el uso de la pureza como norma universal, vid. FREDERICK POTTLE, *The Idiom of Poetry*, Ithaca, Nueva York, 1941.

No había nada nuevo en el contraste de la poesía con la retórica o con la simple prosa. Por cierto que la noción de que los elementos retóricos reconocibles en la poesía son, cuando más, males necesarios, puede encontrarse desde la teoría poética de ARISTÓTELES: «el poeta debería hablar lo menos posible por su propia persona», dice ARISTÓTELES, «pues no es esto lo que le hace un imitador» (traducción de BUTCHER, XXIV, 7). Para usar una terminología más moderna, no es su comentario impertinente el que le hace un auténtico poeta o un artista creador. Igualmente el coro debería «referirse al de los actores; debería ser una parte integral del todo y participar en la acción no al modo de EURÍPIDES sino al de SÓFOCLES. Respecto a los últimos poetas, sus cantos corales pertenecen tan poco al tema de la composición como al de cualquier otra tragedia» (XVIII, 7). Finalmente, repudia la última de las tres tentaciones retóricas más patentes del drama, el uso de espectaculares escenarios. El argumento, dice, debería cuidar el efecto emotivo y producir este efecto por «medios espectaculares»; es decir, a través de la retórica del productor, es un «método menos artístico, dependiente de ayudas foráneas» (XIV, 2).

De modo distinto a muchos esteticistas modernos, ARISTÓTELES nunca rechaza completamente la dimensión retórica de la poesía. Reconoce claramente que una cosa que el poeta produzca producirá efectos en el auditorio. Al excitar sentimientos «tales como piedad, miedo, ira y semejantes» y al sugerir «su importancia o no», de hecho la poesía está íntimamente relacionada con la retórica. Claro está que cuando discute «el pensamiento», ARISTÓTELES lo relega a «la retórica, bajo cuya indagación pertenece más estrictamente» (XIX, 1). Pero pese a esta íntima relación al estudio de la retórica, la poética no es el estudio de los efectos planeados para encajar con las características de cada público en particular. El auditorio con el que se cuenta es siempre el mismo; solamente al estudiar convenientemente la retórica debemos preocuparnos de las peculiaridades del público y de la adaptación de nuestro caso para acomodarse a las mismas.⁸

Pero aunque observa que la poesía siempre obra sobre un auditorio y por eso siempre tiene una íntima relación con la retórica, ARIS-

8 Con todo el intento de ARISTÓTELES de distinguir la retórica de la poética fue pronto abandonado en las obras de los varios retóricos. Vid. *Robertello on the Poetics* de BERNARD WEINBERG en *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, Chicago, 1952, págs. 319-48; *The Concept of Imitation in Antiquity* de RICHARD MCKEON, *ibid.*, especialmente págs. 168-74. Sobre algunas variedades corrientes en la crítica «retórica», vid. *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* de R. S. CRANE, Toronto, 1953, especialmente págs. 115-28, 197.

ARISTÓTELES deplora toda la retórica obvia y separable, como hemos visto, por su «foraneidad». Por un lado tenemos lo que es integral y por consiguiente poético: la acción imitada. Por otro lado tenemos los comentarios del autor y del coro que, como el escenario espectacular, siempre amenazan con llegar a ser extrínsecos y de ahí, por definición, menos poéticos.

La distinción entre intrínseco y extrínseco ha sido provechosa a menudo, y no es extraño que se use una y otra vez en toda la historia de la crítica. Pero generalizamos al apartarnos tanto de nuestra tarea crítica. Al fin y al cabo ¿qué significa «externo»? La mayoría de nosotros puede aceptar la esencial verdad poética formulada por ARISTÓTELES, que cada obra imaginativa bien lograda tiene su propia vida, su propia alma, sus propias razones de ser, independientemente de los prejuicios o de las necesidades prácticas de este o aquel público, y nuestros recursos poéticos debieran ser «parte integral del todo». El poeta, diremos, «debería hablar lo menos posible por sí mismo». Pero en tal caso, ¿para qué hablar? Si HOMERO es mejor que otros porque aparece pocas veces, aunque como hayamos visto aparece mucho más de lo que el comentario de ARISTÓTELES sugiere, ¿no podemos echar fuera al HOMERO auténtico por no aparecer en la obra, por exponerlo todo y no narrar nada? Si SÓFOCLES es mejor que EURÍPIDES al implicar su coro en la acción hasta cierto punto, ¿no sería aún mejor si hubiese sido capaz de comprometerlo completamente, eliminando así su simple comentario?

ARISTÓTELES nunca lleva la hipótesis tan lejos, y hay buenas razones para creer además de las alusiones de su capítulo XIX, que hubiera puesto enérgicos reparos a hacer esto. Quería el mayor efecto posible apropiado a la imitación trágica, no la más rigurosa adhesión a las reglas abstractas de pureza artística. A diferencia de muchos críticos modernos, dice que el poeta debería hablar «lo menos posible» por sí mismo, es decir, para no dañar su efecto poético con su reticencia. En ARISTÓTELES lo excesivo y lo insuficiente siempre vienen determinados por los fines particulares, y nunca olvida que lo que pudiera ser excesivo en una obra, bien pudiese ser insuficiente en otra.

Ninguna de tales limitaciones ha caracterizado los pronunciamientos de algunos campeones modernos de la integridad poética. PAUL VALÉRY, por ejemplo, cuyo ensayo sobre «poesía pura» ha sido repetido como un eco por poetas y novelistas ingleses y norteamericanos, empieza distinguiendo una cualidad puramente poética común a toda la auténtica poesía. La poesía existe solamente cuando «las palabras

muestran una cierta desviación de la más directa o sea la más insensible expresión del pensamiento», solamente cuando «estas desviaciones prefiguran como si fuese un mundo de relaciones distinto del mundo puramente práctico». El poeta apresa «fragmentos» de este «noble y animado», inexperto mundo, los desarrolla y los transforma en poesía, «en tanto que produzca un efecto artístico».

El hombre que escribiera «pura» poesía debería, bastante claramente en tal programa, tratar de hacer obras completas de estos momentos poéticos: «El problema de la poesía pura es éste: ...si por medio de una obra, en verso o no, uno puede dar la impresión de un completo sistema de relaciones recíprocas entre nuestras ideas e imágenes por un lado y nuestros medios de expresión por otro.» VALÉRY mantiene que es imposible construir tal obra libre de todo elemento no poético, con cada detalle fundido íntegramente con el otro, pero «la poesía está siempre procurando este estado puramente ideal. De hecho, lo que llamamos un poema está en la práctica, compuesto de fragmentos de pura poesía encajados en la esencia de un discurso».⁹ No es sorprendente que para VALÉRY el arte ideal debería ser música. «Compararé lo que es dado al poeta con lo que es dado al músico. ¡Feliz músico!» (pág. 189).

Esta envidiosa analogía con la ideal pureza artística de la música hubiese confundido a ARISTÓTELES, pero ha dominado las discusiones de pureza artística durante un siglo. Si todo arte procura el mismo efecto, una forma de realización pura de otro mundo o una desinteresada contemplación de la forma pura, entonces evidentemente la música, o a veces la pintura, cuanto más abstracta mejor, debería ser nuestro modelo. «Todo arte aspira constantemente a la condición de la música», dijo WALTER PATER hace ya ochenta años, porque es en la música que se logra el «ideal artístico» de una «perfecta identificación de la materia y la forma», de fines y medios, de tema y expresión.¹⁰ Creo que nunca aplicó su modelo musical a la ficción, pero ha sido adoptado y propagado por los críticos de ficción hasta hoy.¹¹

9 *Pure Poetry, The Art of Poetry*, traducción de DENISE FOLLIOT, Nueva York, 1958, págs. 184-85.

10 *The School of Giorgione, The Renaissance*, Londres, 1888, ed. Modern Library, págs. 111-14.

11 Vid. *Virginia Woolf* de DAVID DAICHES, Norfolk, Conn. 1942, pág. 129, por una de las muchas sugerencias en la crítica moderna de lo que el novelista trata de hacer, en este caso «destilar vida en esencia» tal vez puede hacerse mejor por el músico. Cualquiera informado de la crítica moderna podrá pensar en todo a menudo por comparar con la música la obra de novelistas como GIDE, PIERRE L. MAUS, JOYCE y FAULKNER. No fue por casualidad que DUJARDIN, que se

En esta tendencia hacia la «pureza» vemos un curioso contraste con la petición general de realismo. Aunque algunos 'realismos' pueden armonizarse con algunas nociones de pureza poética, la típica exigencia de efecto realista probablemente chocará con la típica exigencia de una interpretación pura del ideal reino estético. JAMES se hubiese affigido por cualquier sugestión de que su ficción se expurgase de sus problemas morales y de sus emociones humanas. SARTRE es enfático en su ataque al «sueño imposible de mostrar un cuadro imparcial de la sociedad y de la condición humana». Para él, los hombres se manifiestan «en su verdad», sólo cuando manifiestan «amor, odio, ira, miedo, alegría, indignación, admiración, esperanza, desesperación».¹² Pero el purista típico probablemente verá los problemas morales y las emociones humanas como la primera fuente de impureza literaria.

Demasiado curiosamente la búsqueda del realismo y la de la pureza artística, incluso en sus formas más extremas, han producido el mismo ataque a las impurezas retóricas en la ficción. Como vimos en el capítulo II, si la ficción debe parecer «real», no debe cargarse con señales de artificio. Y aquí encontramos que si la ficción ha de ser pura, si ha de «alcanzar a la poesía», si ha de tener la misma posición que las artes más puras, el autor debe encontrar de algún modo una forma de crear un objeto limpio que pueda hablar por sí mismo. Tal como muchos poetas en el período moderno, simbolistas, imaginistas o lo que sea, piensan que «el objeto natural es siempre el símbolo adecuado»,¹³ así los novelistas y críticos de muy diferentes escuelas

alababa a sí mismo por crear el flujo de la conciencia o monólogo interior en la novela, acometiera su obra con «la loca ambición de transportar a la literatura los métodos de Wagner» (*Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, París, 1931, pág. 97). Vid. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp*, Nueva York, 1953, cap. III, secc. I, para el uso de la analogía con la música a través del siglo XIX.

12 *What is Literature?*, traduc. de BERNARD FRECHTMAN, Londres, 1950, página 13. Para una discusión teórica de la «impureza» artística de la literatura y la inevitable referencia a una realidad que es «exterior», vid. MURRAY KRIEGER, *The New Apologists for Poetry*, Minneapolis, Minn., 1956, pág. 129 y sigs.

13 *A Stray Document* de ERZA POUND, 1913, reimpresso en *Make it New*, New Haven, Conn., 1935, y en *Literary Opinion in America* de M. D. ZABEL, ed. revisada, Nueva York, 1951, pág. 170. Vid. también la carta de POUND a W. CARLOS WILLIAMS, 21 octubre 1908, *Letters 1907-41*, ed. D. D. PAIGE, Nueva York, 1950, págs. 3-4, y *The art of Poetry* de HUGH KENNER, Nueva York, 1959: «Una cosa es lo que es. Una gran parte del trabajo del poeta es saber lo que es, y entonces reconocer que su naturaleza es de interés más permanente que las obras de su imaginación ante su presencia. Si su naturaleza implica

han repetido una y otra vez la creencia de FLAUBERT que el suceso «natural» expresado cabalmente transmitirá su propio sentido mucho mejor que cualquier comentario explícito pueda hacerlo.¹⁴ Dice ORTEGA en la obra citada: «Si en una novela leo: 'Pedro era atrabiliario', es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro partiendo de su definición. En fin, que me obliga a ser yo el novelista. Pienso que lo eficaz es, precisamente, lo contrario; que él me dé los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como ser atrabiliario.»

Algunas décadas antes de esa formulación de la necesidad de pureza artística, el desconocido JAMES JOYCE, revisando el grueso manuscrito desparramado que finalmente fue el delgado y puro *Portrait of the Artist as a Young Man*, cuidadosamente tachó la mayoría de los advverbios y adjetivos y, finalmente, lo tachó todo excepto un resto apenas reconocible del comentario autorial. Vemos claras evidencias del proceso en el manuscrito intermedio *Stephen Hero*. Primero escribió «Stephen hundió su cuchara encolerizadamente en la cáscara del huevo», lo reconsideró y tachó «encolerizadamente». ¿Por qué? Porque el autor rehusaba claramente dejar al objeto natural y puro, en este caso la acción física, hablar por sí mismo.

Podemos ver, por lo tanto, que T. S. ELIOT no estaba creando un nuevo concepto cuando hablaba del «objeto correlativo». Así comienza su muy citada definición: «la única forma de expresar emoción en forma artística es encontrando un 'objeto correlativo'; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de sucesos que serán la fórmula de aquella emoción peculiar; de modo que cuando se dan los hechos externos que culminan en una experiencia sensorial, la emoción es evocada inmediatamente».¹⁵ Este «objeto corre-

ciertas verdades morales, el poeta afortunado nos persuadirá de que está aclarándolas porque están contenidas en su tema, más que inventarlas porque así lo siente» (pág. 174).

14 Vid. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* de AUERBACH, traducción por WILLARD TRASK, Anchor Book, ed., 1957, pág. 486. También vid. *The Principles of Art* de R. G. COLLINGWOOD, primera edición 1938, Nueva York, 1958: «... el uso de epítetos en poesía, o incluso en prosa, donde se aspira a la expresión, es un peligro. Si se desca expresar el terror que algo produce, no se le debe dar un epíteto como «horroroso», pues éste describe la emoción en vez de expresarla e inmediatamente su lenguaje se convierte en frío, es decir, inexpressivo. Un poeta genuino, en sus momentos de auténtica poesía, nunca menciona con su nombre los sentimientos que está expresando» (página 112).

15 *Hamlet and His Problems*, *Athenaeum*, 26 septiembre 1919, reimpresso en *Critiques and Essays*, ed. Stallman, pág. 387.

lativo» ha llegado a ser una parte tan importante de nuestro lenguaje crítico que con frecuencia olvidamos preguntar si existe realmente un objeto natural poético que sirva en sí mismo como fórmula para emociones concretas. La verdad es que docenas de diferentes conceptos de lo que es «natural» han sido abarcadas por esta conveniente noción del objeto que corresponde con la réplica inevitable y natural. Antes de que nos permitamos expurgar nuestra literatura de cualquier forma de artificialidad, deberíamos estar seguros de lo que queremos decir cuando decimos que «el objeto natural es siempre el símbolo adecuado».

Podemos admitir, por supuesto, que la elección de «situaciones y cadenas de sucesos» evocadores es la cualidad más importante del escritor o, como dijo ARISTÓTELES en forma similar, lo «más importante de todo es la estructura de los incidentes». El don de elegir el «objeto» adecuado es indispensable tanto si este objeto es un pensamiento, un gesto, un detalle descriptivo o un gran personaje involucrado en una acción importante. Cuando GOGOL creó a Akaky Akakievitch Bashmatchkin, el pobre oficinista de *The Overcoat* prácticamente anónimo detrás de su nombre «desusado y artificial», una víctima de la burocracia, del destino y de su propia debilidad, típico de todos los oficinistas tontos y desmañados, ya había llevado a cabo la mayor parte de su tarea retórica. Cuando además atinó con la ocurrencia de usar un abrigo como un signo de las aspiraciones, de la decepción y de la final destrucción de su héroe, de nuevo eligió el «objeto natural» más conveniente para sus propósitos. Cuando contemplamos el empobrecido Bashmatchkin, desesperadamente frígido y andrajoso, ahorrando desesperadamente su dinero para comprar un abrigo que cada vez más considera en su mente como un símbolo de seguridad, de situación social y de felicidad, se nos conduce con gran efectividad al robo del abrigo y a la muerte del héroe. Ningún recurso directo a la simpatía o ningún ataque directo a la brutalidad del «sistema» hubieran servido mejor. Uno tiene que pensar solamente en la evidente inferioridad de cualquier otro artículo de vestir para ver cuán apropiada fue la elección de este «objeto natural».

Si esto es verdad, ¿cómo podemos poner en duda la reivindicación de que «el objeto natural» es adecuado? La sola presencia de tantas otras súplicas más fácilmente reconocibles de GOGOL al lector, ¿no debieran ser un signo de fe insuficiente en su elección de los objetos naturales apropiados?

LA «IMPUREZA» DE LA GRAN LITERATURA

La cuestión no puede contestarse sin una confrontación filosófica fundamental. La mayoría de los programas de pureza artística han concedido que la pureza completa es imposible. Basado en una noción platónica de una condición perfecta a la que todas las artes aspiran, tales programas pueden admitir la radical imperfección de cada obra de arte en particular, sin impugnar la validez de la búsqueda de la perfección. Mostrar que toda la literatura famosa de hecho ha usado la retórica parecerá completamente vulgar e irrelevante al crítico que ya ha concedido que aunque «la poesía quiere ser pura», la mayoría de poemas «no quieren ser tan puros».¹⁶ Pero debo llevar a cabo esta prosaica tarea de todos modos. Si la literatura más admirada de hecho está radicalmente contaminada con retórica, sin duda debemos ser llevados de la mano a preguntarnos si la misma retórica no puede haber tenido algo que ver con nuestra admiración por la obra. Si deducimos que sí, algunos lectores pueden todavía desear volver a reunirse con los platonistas y argüir, como lo hacía a veces PLATÓN, que la literatura en conjunto es mala precisamente porque debe depender de recursos básicos humanos. Pero por lo menos debieran encontrarse menos seguros al aplicar normas generales de pureza como criterios para juzgar el valor de las obras individuales. Si incluso la más grande literatura depende de las «impurezas» para su grandeza, y si, como sabemos todos, alguna de la literatura más pura es realmente muy mala, los grados de pureza son inservibles como criterios generales.

La verdad es que, si las peticiones reconocibles al lector son un signo de imperfección, la literatura perfecta es imposible de encontrar en las grandes obras, no sólo de ficción sino de todas clases, pues encontramos tales súplicas por doquier. Por supuesto que las más evidentes son las intrusiones retóricas en la ficción, pero para el ojo atento la mayoría de las obras de teatro y la mayoría de los poemas líricos revelan un «comentario» similar. En cualquier drama griego, por ejemplo, encontramos mucho que debiera ser expurgado si objetásemos a todo lo que va dirigido a las reacciones emocionales del público. COLERIDGE dice que a menudo los coros parecen ser puramente retóricos, creados «como representantes ideales del público, y del mismo poeta en su propio personaje, asumiendo las supuestas im-

16 *Pure and Impure Poetry* de WARREN en *Critiques and Essays*, ed. Stallman, pág. 86.

presiones que produce el drama para poder dirigirlas y dominarlas». ¹⁷ Casi un cuarto de la obra *Agamenón* se entrega al comentario del coro cuando los otros personajes no están presentes y cuando no están en juego decisiones o acciones internas.

Por más plausible que tal comentario pueda parecer, y de acuerdo con algunas normas modernas de realismo, verdaderamente es improbable, está claramente dirigido hacia afuera, recordándonos que estamos viendo una obra de teatro y mostrando la buena voluntad del poeta de dejar el «objeto natural» por un rato para comentar sobre su significado o para controlar nuestra respuesta emocional.

¿Por qué este triste y tenaz presentimiento que asalta mi corazón y le llena de adversos presagios? ¿Qué voz es esta adivina, que contra mi voluntad y sin razón alguna resuena en mi alma...? ¹⁸

¿Qué es este insistente miedo sino una forma de preparar al público emocionalmente para lo que sigue?

Igualmente en SHAKESPEARE, al que FLAUBERT alabó por su divina objetividad, encontramos mucho comentario del coro dirigido evidentemente al espectador, bastante a menudo sin clara función interna. Si tratásemos de expurgar a SHAKESPEARE de impurezas retóricas, ¿no nos encontraríamos objetando, por ejemplo, todo el canto y baile ejecutado por las brujas en *Macbeth* cuando nadie, excepto el espectador, está presente? ¿Y qué decir de los muchos soliloquios y apartes? Muchas de estas arengas al espectador están radicalmente «fuera del personaje». Las afirmaciones privadas de Yago, como han reconocido muchos críticos, son seriamente engañosas si se toman como la meditación realista de un pensativo y consistente melancólico. Son dramáticamente razonables sólo como explicaciones no apologéticas al público de los motivos, amenazas y probabilidades que no pueden aclararse en un diálogo convincente.

Quizás en nuestra búsqueda por la pureza artística deberíamos recoger algo más moderno y más claramente justificado. Pero en la moderna poesía lírica de la más pura clase ¿encontramos solamente «objetos correlativos», puro lirismo o puro drama, con toda la retórica eliminada? Usualmente, no. Lo que encontramos más a menudo es muy frecuentemente, una retórica disfrazada. El soslayo de un epígrafe griego a un poema de Eliot puede fácilmente conducirnos a

¹⁷ *Greek Drama, Essays and Lectures on Shakespeare*, Everyman ed., 1907, pág. 17.

¹⁸ *La Orestíada, Agamenón*, de ESQUILO, *Teatro Griego*, E.D.A.F., Madrid, 1962, página 177.

no notar lo que ELIOT nos ha hecho en realidad. Cuando cita a HERÁCLITO en griego en el sentido de que «es un deber seguir la ley común» y que «el camino hacia arriba y el camino hacia abajo es el mismo y único» puede ser acusado de dificultad e incluso de oscurantismo, pero no de cometer impurezas artísticas públicamente. Pero ¿cuál es el efecto en el lector que sabe suficiente griego para traducir los epígrafes a *Burn Norton* o que obtiene la traducción de otro? Es como decirle: «Al leer el siguiente poema recuerda el dicho de HERÁCLITOS: el camino hacia arriba y el camino hacia abajo es el mismo y único.»

¿Quién dice que *Mistah Kurtz, he dead* es apropiado a lo que sigue? Ciertamente no los hombres vacíos que hablan dramáticamente en el poema. Es realmente el poeta, anunciando su tema y poniéndonos en un cuadro mental apropiado a aquel tema. Finalmente, no debemos olvidar la retórica de los títulos. ¿*La tierra yerma*? ¿*Los hombres vacíos*? ¿Quién dice esto?

Pero la retórica que puede reconocerse no está ni por pienso confinada a lo que se dice directa y exclusivamente al público o al lector. En muchas obras completamente dramáticas, sin ningún comentario coral, hay escenas que tienen evidentemente una intención retórica. En *Ghosts* por ejemplo, ¿cuál es realmente el propósito de la larga discusión entre la señora Alving y Manders respecto a si el nuevo orfanato debía asegurarse? Evidentemente se trata de informar al espectador de la necia y baladí preocupación de Manders. A veces IBSEN usa tales escenas simplemente para que la obra sea más fácilmente inteligible, pero a veces se usan para dar fe de las ideas que el espectador debe comprender, y por lo menos tomar tentativamente en consideración si ha de entender la obra. «¿Sabe usted cuándo y dónde me he encontrado con inmoralidad en los círculos de artistas?», se toma tiempo para preguntar el joven Oswald, al que uno podría esperar que estuviese preocupado con el más urgente problema de su próxima demencia. Y entonces lanza una diatriba contra «los maridos y padres modelos». Como la última acusación de la señora Alving de la «ciudad de segunda clase» que no podía ofrecer a Alving ninguna de las «alegrías de la vida», es más necesario para la comprensión del lector que para cualquier efecto sobre alguien dentro de la obra. ¿Realmente necesita la señora Alving convencer a Oswald del efecto sofocante de la pequeña ciudad? No, pero ella se enfrenta con el problema de convencer a los espectadores.¹⁹

19 Ejemplos más obvios pueden encontrarse en el drama primitivo. La

Encontramos lo mismo en la ficción. Incluso los más agudos novelistas crean a menudo escenas que parecen innecesarias al analizarlas pero que ayudan al lector. Son apropiadas en sus contextos, pero el crítico que trata de defender la economía de sus autores debe referirse a las necesidades del auditorio más que a cualquier cumplimiento de detalles necesarios en el «objeto natural».

La mejor discusión de cómo trabaja un novelista para integrar tales escenas en los materiales más íntimamente indispensables está en el prefacio y los apuntes de HENRY JAMES. Una y otra vez JAMES admite inventar lo que él llama «ficelles» (enlaces) personajes cuya principal razón de existir es dar al lector en forma dramática la clase de ayuda que necesita si ha de comprender la historia. Al hablar de sus razones para inventar a Waymarsh y a María Gostrey en *The Ambassadors*, JAMES admite que su esfuerzo por hacerlo todo dramático requiere la invención de una retórica cuidadosamente disimulada. María Gostrey «está sutilmente agarrada» como tal «enlace» incluso sin el pretexto de que sea, en esencia, la amiga de Strether. Ella es primero la amiga del lector, a causa de disposiciones que le hacen necesitar ante todo una amiga; y ella actúa en tal capacidad y realmente tan sólo en tal capacidad, con ejemplar devoción desde el principio hasta el final del libro. Ella es una ayuda admitida y directa a la lucidez; ella es, en conclusión, para sacarle la máscara, el más redomado y abandonado de los 'enlaces'.²⁰ Y sin apología, JAMES generaliza entonces sobre toda la relación de lo que es «esencial» a lo que es retórico: «Para mi héroe, el proyectar imaginativamente una relación que no tenga nada que ver con el asunto (el de mi tema) pero que tenga mucho que ver con la manera (mi manera de presentar el asunto), y tratarla profundamente, en gracia a la posible expresión económica total, como si fuese importante y esencial, el hacer aquella cosa y sin embargo no mezclar nada, puede llegar a ser, más adelante, un planteamiento notablemente conexo...» (página 324).

También puede serlo para el lector si intenta descubrir dón-

Una escena entre Casandra y el coro en *Agamenón*, la más larga escena del drama, ocurre cuando toda la acción importante prosigue inadvertida tras la escena y es un espléndido ejemplo. Ocupa casi un quinto de la obra, una extensión que sólo puede justificarse como una preparación psicológica del auditorio para el llanto de *Agamenón*.

²⁰ En francés en el original.

²⁰ Prefacio a la edición de Nueva York, reimpresso en *The Art of the novel*, edición de R. P. Blackmur, Nueva York, 1934, 1947, pág. 322.

de, en el proceso de desarrollo de los argumentos de JAMES, el «asunto» esencial desaparece y la «manera» retórica comienza. JAMES empieza usualmente con «algún individuo imaginado o encontrado», algún personaje a quien dar vida. Gradualmente desarrolla otros personajes, necesarios para la comprensión del autor o para el impulso de la acción que desarrolla; a menudo no hace ninguna distinción entre los dos en esta fase. Y proseguirá, inventando más y más hasta que llegue a algo que denominará un «enlace» (*ficelle*).

A veces habla del proceso consumado como si fuese todo retórico, excepto la visión inicial del personaje principal. En *The Portrait of a Lady*, Isabel Archer es descrita en el «prefacio», escrito mucho después de la novela, como el tema principal; el resto se forma para ayudar al lector a verla como JAMES quiere que se la vea. Sin embargo cuando llegamos a la invención de Henriella Stackpole, la describe mucho más de lo que lo hace con los otros personajes que rodean a Isabel. La define como una rueda del carruaje que no pertenece «al armazón del vehículo». «Aquí sólo está situado el tema, en forma de su 'héroe y heroína' y, digamos, de los altos funcionarios privilegiados, que acompañan al rey y a la reina.» El pobre «enlace» corre al lado del coche todo lo que puede, sin aliento, sin lograr «dar un paso bien dado» (págs. 52-55).

De este modo hemos creado los otros personajes principales para descubrir a Isabel, y el «enlace» inventado para ayudar a descubrirlos todos. Cuando agregamos tales «amigos del lector» al comentario explícito, en el párrafo inicial, por ejemplo, con su personal y florida descripción del té de las cinco, encontramos que una gran parte del libro cae en la retórica dirigida conscientemente al lector; casi nada excepto el carácter de Isabel se deja en el «tema».

¿Por qué no podemos objetar honestamente a toda esta preocupación por el lector? Y ¿qué es lo que distingue esta retórica aceptable de los subterfugios y maquinaciones a los que objetamos? Trato de abordar estas cuestiones en el capítulo VII. Ahora sólo puedo tratarlas en dos importantes direcciones donde puede encontrarse la respuesta.

En primer lugar hay un aspecto «intrínseco» sobre la retórica aceptable, incluso cuando es fácilmente reconocible e incluso cuando puede ser separada de la obra sin cercenar seriamente el efecto. La distinción entre intrínseco y extrínseco desaparece siempre que tratamos de usarla como una norma que nos dé evidencias de las varias partes de un buen libro, cuando tratamos de decidir si esta o aquella parte está de moda o no. ¿La intriga secundaria de Gloucester en *El rey Lear* es menos intrínseca que las propias experiencias del rey Lear?

Ciertamente, si pretendemos que un elemento debe ser indispensable para ser juzgado intrínseco. Tan horrorizados como podamos estar por la sugestión, podemos estar completamente seguros que si SHAKESPEARE no hubiera ideado la intriga de Gloucester, *El rey Lear* sería todavía una obra teatral aceptable, inteligente y emotiva. La intriga secundaria parece haber sido inventada como una forma de realzar la tragedia de Lear y, por ende, es retórica desde nuestro punto de vista. Pero ¿es por ello menos artística, menos deseable, menos «intrínseca»? Hay otros elementos en la obra aún más fácilmente desarrollables que la tragedia familiar de Gloucester. ¿Queremos hallarnos acusando a SHAKESPEARE de deficiente talento artístico porque no dejó hablar por sí mismos los momentos puros y poéticos como por ejemplo en los apasionados discursos de Lear en el erial o en la escena de la muerte?

El mismo JAMES estuvo profundamente impresionado por el proceso por el cual sustancia y forma, tema y tratamiento, materia y manera llegan a fundirse. «El sacramento de la destreza los casa indisolublemente y la unión, como cualquier otra, tiene que ser ‘verdadera’ para no descubrir el escándalo de una ruptura.» Y desafía al lector, «prueba que este valor, este efecto... es de mi procedimiento, prueba que no los he agitado juntos como el nigromante que yo declaro que los debe agitar cabalmente, y yo consiento a todo menos a exhibirme como en una caseta de feria» (pág. 116).

Esto no es ociosa jactancia, pero deberíamos estar en claro sobre lo que significa. Ciertamente no puede dar a entender que no hay elementos retóricos reconocibles en *The Portrait of a Lady*. Lo que debe querer decir para JAMES y para nosotros es que no hay elementos que sean «solamente» retóricos; cuando el libro está concluido, todo, incluso la retórica, «pertenece», todo se torna intrínseco aunque al usar esta palabra debemos comprenderla en nuestro sentido ampliado. La doble distinción original se ha destruido de nuevo y debemos admitir varios grados de valor intrínseco (vid. cap. VII, págs. 195-199, infra).

Quizás una explicación más provechosa, o siquiera menos engorrosa, para nuestra buena voluntad en aceptar la retórica de los «enlaces», e incluso el comentario de JAMES, puede encontrarse observando atentamente lo que implica el «núcleo», la «esencia», el «verdadero argumento» en sí mismo. Prescindiendo de cómo concibamos el «núcleo» de cualquier obra literaria, ¿gestará completamente libre de una dimensión retórica? Por el contrario, en el mismo momento de la concepción inicial, en el instante en que JAMES exclama: «¡aquí está mi argumento!» un aspecto retórico está encerrado en la concepción

misma: el argumento está ideado como «algo que puede hacerse público», algo que puede convertirse en una obra compartida. En tanto que resulte ser un argumento auténtico sus medios de comunicación brotarán de la esencia y parecerán, al perfeccionarlos, estar en armonía con aquél.

Esto no significa que el novelista deba pensar conscientemente en su público, o que los novelistas que se preocupan de su público escriban necesariamente mejor que los que no lo hacen. Sin duda algunos autores trabajan mejor cuando consideran sus escritos como expresión propia y su técnica como hallazgo propio. Pero indistintamente de cómo definamos el arte o el talento artístico, el mismo concepto de escribir una historia parece llevar implícita la idea de hallar técnicas de expresión que harán la obra accesible en el grado máximo posible. Pensar en Isabel como un tema en potencia es pensar en ella como algo capaz de transformarse en «propiedad pública», no como algo para ser atesorado en la preciosa intimidad del autor.

Cuando leemos sin prejuicios críticos, ordinariamente damos por sentado esta dimensión de la literatura; no estamos ni mucho menos sorprendidos cuando descubrimos que en realidad el autor ha trabajado para que nosotros aprovechemos su tema. Pensamos del escritor como alguien que se dirige a nosotros, que quiere ser leído, y que hace lo imposible para ser leído. Esta juiciosa actitud ha sido complicada por la moderna experiencia, particularmente por la multiplicación y fragmentación de «públicos» y por las muchas estratagemas privadas que los autores, como réplica, se han visto forzados a adoptar. Pero incluso los escritores vanguardistas más inflexibles no pueden mantener mucho tiempo la pose de no querer ser leídos.²¹

De si tengo razón al decir que la dimensión retórica en la literatura es ineludible, se puede hallar evidencia en cualquier escena acertada, por más pura que sea, prescindiendo si el autor pensaba en su lector al escribir. Pero mi principal cuestión aquí no depende de esta deliberada expansión del término «retórica», una expansión que a algunos puede parecer meramente verbal. El punto más importante es la prevalencia, en las obras que admiramos, de retórica en el sentido más estricto, de elementos que son reconocibles, separables, «amigos del lector». De hecho tales elementos no pueden encontrarse en

21 Vid., por ejemplo, el informe de ELLMAN sobre la impaciencia casi patética de JOYCE por tener noticias de la crítica de cada obra antes y cuando aparecía. Parte del interés de JOYCE en las ventas puede haber sido meramente comercial, pero es claro que deseaba desesperadamente ser leído (*James Joyce, passim*).

cada obra literaria de éxito. Si alguien puede encontrar una gran novela, una obra teatral o un poema reconocidos como tales por un número razonable de lectores competentes, y no obstante completamente libre de retórica reconocible, estaré sorprendido pero no molesto. Esta primera defensa de la retórica no depende del justificar que es indispensable sino más bien de mostrar que de hecho ha sido no sólo tolerada sino también adoptada por competentes escritores. Las consideraciones teóricas de la siguiente sección se dirigen a aquellos que todavía respondan que los autores debieran haberse enterado mejor. Ahora será más útil concluir con una escena dramatizada que puede parecer, en primera lectura, completamente pura.

Al principio de *A Passage to India*, de FORSTER, el doctor Aziz, apartándose encolerizado del mundo de los odiados británicos donde acaba de ser desairado, se retira a una mezquita predilecta para descansar. En medio de sus meditaciones observa a la luz de la luna a una inglesa.

Repentinamente se enfureció y gritó: «¡señora! ¡señora! ¡señora!»
«¡Oh! ¡Oh!», boqueó la mujer.

«Señora, esto es una mezquita, no tiene usted ningún derecho de estar aquí; debiera haberse sacado sus zapatos; éste es un lugar santo para los musulmanes.»

«Ya me los he sacado.»

«¿Lo ha hecho?»

«Los dejé en la entrada.»

«Entonces le ruego me disculpe.»

Todavía asustada, la mujer se separó manteniendo el aljibe de las abluciones entre ellos. Él la llamó: «Siento mucho haber hablado.»

«Tenía razón, ¿verdad? Si me quito mis zapatos ¿puedo entrar?»

«Por supuesto, pero pocas mujeres se molestan en hacerlo, especialmente si piensan que nadie las ve.»

«Esto no importa. Dios está aquí.»

Él está confundido por esta sensibilidad inesperada. Empieza inmediatamente una amistad, que sobrevive incluso el sobresalto de descubrir que es una señora mayor. Se encuentran hablando de la esposa de un oficial inmediato.

Su voz se alteró: «¡Ah! Una señora encantadora.»

«Si uno la conoce mejor, posiblemente.»

«¿Cómo? ¿No le gusta?»

«Sin duda intentaba ser amable, pero no la encontré precisamente encantadora.»

El prorrumpió: «precisamente me quitó mi tonga * sin permiso... ¿cree que esto es encantador?».

E inmediatamente exclama: «usted me comprende, usted sabe cómo sienten los demás. ¡Oh, si todos se pareciesen a usted!»

¿Cómo contestaríamos si alguien nos preguntase si esta escena debiera o no ser expurgada de la novela? Una respuesta se podría referir a las relaciones internas del personaje y del suceso. Si los acontecimientos principales de *A Passage to India* han de tener efecto, es indispensable una amistad inicial entre Aziz y la señora Moore. La escena mencionada es, al respecto, un paso necesario en la cadena de acontecimientos. Si FORSTER ha de concluir su novela esta escena es necesaria.

Una respuesta alternativa pero no conflictiva trataría de las necesidades del lector. Por ejemplo, ciertos significados se le escaparán a uno si la escena se abrevia o se expurga; la primera parte se llama *La Mezquita* y cuando se equipara temáticamente a las otras dos partes *Las Cuevas* y *El Templo* produce muchos planos de significado sobre la vida de las dos razas que se encuentran en esta ocasión.²² Los significados podrían estar allí no sólo en la mente de FORSTER sino también llevados a cabo en las últimas partes, y sin embargo podrían pasarse por alto sin los indicios proporcionados aquí.

Y lo que es igualmente importante, se requiere esta escena por lo que cuenta para el envolvimiento emocional del lector con estas dos personas. Cuando se hacen amigos, ellos ganan nuestra amistad. Cuando se impresionan mutuamente con su cordialidad y generosidad, también nos impresionan a nosotros. Al fin de la escena, estamos preparados, sin darnos cuenta, para una respuesta adecuada a los menos simpáticos ingleses que vienen a continuación. Realmente las propias simpatías se han tornado tan profundamente involucradas que uno siente más tarde un fuerte resentimiento cuando el hijo de la señora Moore le pregunta de forma «molesta y dictatorial» sobre su encuentro. «¿Verdad que te llamó en la mezquita?, ¿cómo?, ¿insolentemente?, ¿qué hacía él allí?... Así que te llamó la atención por tus zapatos. Entonces estuvo insolente. Es un viejo truco. Lástima que no los llevases puestos.» Y así continúa el impacto de esta primera escena; nuestras simpatías y antipatías, nuestra interpretación del significado de las cosas, nuestro interés en lo que va a suceder, a los que

* Coche ligero de dos ruedas en la India. (N. del T.)

²² Vid. *Rhythm in the Novel* de E. K. BROWN, Toronto, 1950, especialmente pág. 114.

queremos y a los que recelamos, nace todo de este encuentro inicial.

La necesidad dramática y la función retórica parecen estar enteramente unidas aquí. Sea lo que fuere lo que consideramos ser el centro de la obra, sea la acción, la estructura simbólica o la forma signifiante (nuestras preferencias de léxico son irrelevantes aquí) parece justificar esta escena o una parecida. Y cada pincelada obra sobre nosotros extrínseca e intrínsecamente.

Con todo es evidente que incluso aquí las decisiones retóricas en su sentido más estricto han desempeñado su papel ¿Por qué esta escena es tan larga y tan vívida? Es difícil contestar sin hablar de la «necesidad» de la novela de informarse a sí misma. Su necesidad de ser ella misma pudiera haberse satisfecho con mucho menos. «La amistad entre Aziz y la señora Moore empezó cuando se encontraron por casualidad en la mezquita. Aziz quedó abrumado al descubrir que...» O pudiera habérsenos dicho directa y simplemente que «Aziz y la señora Moore se hicieron amigos, reconociéndose mutuamente...». Entonces FORSTER pudiera habernos mostrado la escena en casa de Fielding, durante la cual Aziz invita a la señora Moore y a la señorita Quedest a visitar las cuevas, y nunca sabríamos lo que omitimos.

Es fácil pensar en argumentos contra esta revisión, pero seguramente el más convincente se refiere de una forma u otra a las necesidades del lector. Si debemos sentir tal y cual cosa y si debemos reconocer a fulano y a zutano, si vamos a desear este resultado y a temer aquel otro, debemos haber experimentado vívidamente esta amistad. Hoy en día es popular decir que la escena debe ser «realizada o lograda». ¿Hecha real para quién? Incluso el más sucinto relato es en cierto modo «real». Y para el autor los hechos y las emociones que revela son presumiblemente reales sin proporcionar la escena. Pero nada es real para el lector hasta que el autor lo hace real, y es para el lector para quien el autor elige hacer esta escena tan eficaz como sea posible.

Pudiera contestarse que cualquier autor sincero desarrollará tal escena sólo «para sí mismo». Aunque esto no concuerda con lo que FORSTER dijo sobre las relaciones del novelista con sus lectores, concuerda como hemos visto, con lo que otros han sentido sobre sí mismos. Puede ser peligroso, pero no necesitamos rechazarlo completamente si tenemos presente la distinción entre el autor real y su segundo ego. El FORSTER real no necesita esta escena; sabe todo esto y más de sus personajes. Solamente si se imagina a sí mismo temporalmente como su propio lector, aproximándose a su obra sin conocimiento especial, podemos imaginárnoslo en un apuro al tener que

escribir esta escena «para sí mismo». Sin embargo, si él se postula como lector en este sentido ¿qué está haciendo que sea diferente de escribir teniendo presente «al lector»? Expresar este ego público y aparentar un público compuesto de personalidades similares se convierten en procesos idénticos y desaparece la distinción entre las teorías literarias expresivas y las retóricas. Tanto si esto es una forma provechosa de armonizar la propia expresión y la retórica como si no, debemos concluir que en la novela de FORSTER, como en nuestros otros ejemplos, el autor usa elementos retóricos reconocibles y nosotros los aceptamos como parte de la realización de su tema. Él puede dramatizar o puede comentar directamente (vid. págs. 179-180, *infra*), pero siempre tiene presente al lector, incluso cuando trabaja para llevar «la novela misma» a la perfección.

¿ES TEÓRICAMENTE DESEABLE UNA FICCIÓN PURA?

Si lo que hemos dicho sobre retórica en sentido lato es verdad, entonces una ficción artísticamente pura es imposible, y sería insensato preguntarse si es deseable o no. Pero en sentido estricto la ficción puede ser purificada de retórica parcialmente. ¿Podemos afirmar que cuanto más pura tanto mejor es una novela? ¿Es más artístico el autor que confía en la fuerza inherente del «objeto natural» que el que conscientemente trabaja para perfeccionar algunos elementos de aquel objeto y apartar otros?

Finalmente podemos vernos obligados a concluir, con ARISTÓTELES y con los críticos modernos más importantes, que el autor debería usar lo menos posible la retórica reconocible. Pero antes de que hagamos esto deberíamos estar completamente seguros de los límites de la posibilidad en la comunicación literaria.

1. Incluso si un objeto presentado le parece al autor que exige una respuesta natural basada en valores universales, nunca puede confiar en que sea de cierta intensidad a menos que dé buenas razones. El autor debe reconocer que todos los lectores se ven bombardeados diariamente con sucesos reales que deberían exigir las reacciones universales más intensas: asesinato, violación, saqueo, hambre, sufrimiento de inocentes, maquinaciones criminales y crueldad de mente pueden encontrarse en el diario vespertino con o sin realce retórico. Empero una obra de arte no está satisfecha con las moderadas e indiferenciadas reacciones que tales informaciones producen. CHEJOV escribe a un amigo: «me podrías permitir que al describir cuatreros diga: robar caballos es malo. Pero esto ya se sabe hace

tiempo sin que yo lo diga... Cuando escribo cuento por completo con que el lector añada los elementos subjetivos que faltan en la historia». ²³ Pero SHAKESPEARE no dio a conocer el sufrimiento de Closter como un reportaje periodístico, dejando los elementos subjetivos para el espectador. Aunque la maldad de sacar los ojos de los viejos «ya se conocía hace tiempo» sin que «él lo diga», trabaja de muchos modos para avivar la repugnancia de su audiencia. La explosión del propio Gloster, el discurso más largo de la escena, está calculado para soliviantarnos contra los torturadores: «¡Porque no quise ver tus crueles uñas arrancarle sus pobres ojos viejos, ni a tu feroz hermana hundir en su carne ungida sus colmillos de cerda salvaje!»

La prolongación del vaciado, un ojo a la vez, la intervención horrorizada del sirviente, impelido al crimen de insubordinación por lo que ve, y finalmente los alaridos de los mismos torturadores. Regan chillando para que termine la hazaña, Cornualla con su «¡Fuera gelatina vill! ¿Adónde está ahora tu resplandor?», todo nos muestra la convicción de SHAKESPEARE de que cualquier reacción a esta escena no sería excesiva. Sabía que, aunque nos horrorizaría el simple espectáculo, no podía contar con la intensidad de horror que deseaba ni realzar nuestra reacción más allá de lo que pudiera considerarse una respuesta natural.

2. Los más dramáticos sucesos son mucho más ambiguos que esta escena, evidentemente mucho más basada en respuestas meramente convencionales que exigen una retórica que se las localice al lector. E incluso los más permanentes valores reciben una expresión convencional transformada en cada hombre, en cada región y en cada época. Ciertamente los más grandes artistas sondean los valores permanentes; estoy convencido que mi compasión por el rey Lear, mi afecto por Elizabeth Bennet y por Alyosha y mi temor por Yago y por el señor de Ballantrae se basan en creencias que no son meramente convencionales en su origen. Estoy convencido que FAULKNER tiene razón cuando califica los motivos de *As I Lay Dying* de universales y naturales. «Simplemente imaginé», dice, «un grupo de personas y los sujeté a las universales catástrofes naturales como son la inundación y el incendio con un simple motivo natural (el entierro) para señalar la dirección de su marcha». ²⁴ Los hombres en general nunca cesarán de preocuparse de los dos valores de piedad filial y respeto a los muertos,

²³ *Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics*, ed. Louis S. Friedland, Nueva York, 1920, pág. 64.

²⁴ *Interview with William Faulkner* de JEAN STEIN, pág. 39.

acercados por «inundación y fuego», en tanto haya lectores a quienes les guste la literatura. Pero cualquier artista estaría loco de veras si señalase simplemente el espectáculo del sufrimiento inocente o de la maldad inexplicable o de las obstinadas fidelidades y esperase mi reacción a estos complejos personajes y sucesos. El hecho es que FAULKNER ha tomado una serie de elaboradas medidas técnicas, aparte del comentario explícito, para ayudarme a trazar mi camino a través de esta manigua heroico-cómica. Incluso así me deja en muchos lugares completamente desconcertado, y no sólo a mí.²⁵ No pocas veces podemos incluso desconocer, si nos dejan solos, qué es lo que se nos ha mostrado. Se podría decir que deberíamos reconocerlo. Pero, ¿por qué deberíamos? ¿Puedo esperar razonablemente que FAULKNER o JOYCE reconozcan mis objetos naturales tal como son «realmente», si simplemente les presentase un mundo ficticio sin indicios de cómo contemplo este mundo? Por supuesto que todos admiramos tremendamente las virtudes, no importa cómo las llamemos («prudente» o «juicioso», mostrando «valor» o «bravura» o «valentía»...). Y todos estamos encariñados apasionadamente con la verdad. Pero nunca puedo confiar en mí mismo para reconocer la decencia o el valor cuando los veo y no pocas veces la verdad me preocupa al toparme con ella o la descarto como falsedad.

La noción de «objetos naturales» firmemente constituidos, inductores de respuestas naturales llegó originalmente a la literatura al emular al científico novecentista que trataba desapasionadamente, objetivamente con la realidad concreta. Nunca fue una idea fructífera en la literatura como lo fue en la ciencia. Ahora que los científicos han abandonado la reivindicación de que están buscando una formulación única de una realidad firmemente constituida, impasible a las limitaciones e intereses del observador, quizás deberíamos empaquetar nuestros trastos y seguirles. La realidad indiferenciada nunca se da a los hombres en forma «natural» sin adornos. Sin caer en el relativis-

25 Vid. *As I Lay Dying: Distortion in the Slow Eddy of Current Opinion* de EDWARD WASIOLEK, *Critique*, III, primavera-otoño 1959, págs. 15-23. «¿Debe identificarse nuestra actitud con la de Bundrens, o debe limitarse a un irónico distanciamiento?... FAULKNER es capaz de controlar, al seleccionar el detalle y la situación, la forma en que desea que observemos el esfuerzo de Brundrens» (pág. 17). Tal vez «capaz» no sea el término exacto ya que WASIOLEK cree que opiniones contrarias a la suya propia «se han establecido en el lento remolino de la opinión actual». Encuentro este argumento muy persuasivo, pero nunca confiaré en llegar sólo a tal conclusión, incluso después de mucho trabajo en el libro y con todo el control de FAULKNER a través de la «selección de detalle y situación».

mo, se puede reconocer que nuestros diferentes intereses y predisposiciones nos conducen a tomar diferentes aspectos de la realidad para diferentes propósitos. El mismo hecho puede constituir muchos diferentes hechos, según las diferencias en nuestra orientación general. Así, pues, cada «hecho» literario, incluso el cuadro menos adornado de algún aspecto de la experiencia humana, está altamente afectado por los significados del autor, cualesquiera que sean sus pretensiones de objetividad.

Lo que esto significa es que cualquier historia será ininteligible a menos que incluya, no importa de qué forma sutil, la cantidad de narración necesaria no solamente para hacernos conocer el sistema de valores que le da su significado, sino también, más importante aún, para disponernos a aceptar aquel sistema de valores, al menos temporalmente. Es verdad que el lector debe diferir hasta cierto punto su propia incredulidad; debe ser receptivo, abierto y estar preparado a recibir las indicaciones. Pero la obra misma, cualquier obra no escrita por mí mismo o por los que piensan como yo, debe llenar con su retórica las lagunas producidas por la suspensión de mis propias creencias.

Incluso algo tan deplorado universalmente como la crueldad con los niños puede moldearse para obtener efectos radicalmente diferentes. Cuando el papá de Huck le persigue con el cuchillo, o cuando en las historietas el padre pega al hijo porque tuvo un mal día en la oficina; cuando Jim en *Haircut* y Jason en *The Sound and the Fury* desilusionan a los niños sobre el circo; cuando la heroína de ELIZABETH BOWEN experimenta la muerte del alma; cuando el pequeño pagano de Saki es castigado por su tía; cuando Medea mata a sus hijos; cuando Macbeth mata a los niños de Lady Macduff; cuando Modest Proposer de SWIFT se prepara a hervir y comer a los pequeños; cuando Pip es atrapado por la señorita Havisham; cuando Farrington en *Counterparts*, de JOYCE, pega a su hijo; y finalmente, cuando el muchacho es golpeado hasta morir en *Los hermanos Karamazov*, nuestros sentimientos hacia los perpetradores oscilan desde una diversión despreocupada hasta el horror más absoluto, desde la piadosa indulgencia hasta la inquina, no dependiendo primariamente de cualquier relación natural entre los meros hechos y nuestra reacción, sino de un juicio facilitado por el autor.²⁶

26 Para un empleo especialmente punzante de la crueldad con los niños, vid. *El sueño de Tito* de DOSTOIEVSKI.

El mismo principio puede aplicarse a cualquier acción general: matrimonio,

3. Incluso si hay respuestas permanentes y universales englobadas en la obra, es improbable que nos conmuevan fuertemente, y aquellas pueden ser oscuras sin la retórica del autor. Lo más engorroso es que la ficción, en su misma búsqueda de la realidad, se inclina a tratar un gran número de simples convenciones, relevantes sólo en un determinado contexto. Cualquier avezado escritor sabe que una mujer encendiendo un cigarrillo no significa lo mismo en una novela escrita en 1960 a lo que hubiese significado en una novela del 1860. Las modas en el vestido y en el peinado, los tipos de conducta caballerosa, la conducta sexual y todas las áreas vitales donde opera la convención, pueden usarse para determinar el carácter, pero sólo dentro de los límites de tiempo y lugar cuidadosamente definidos y controlados por el autor.²⁷ La promiscuidad casi no es un desliz condenable en una heroína de los 1960 como lo fue hace setenta años la fornicación involuntaria de Tess. MAURIAC nos cuenta cómo una mujer moderna no podía comprender todo el ajetreo por *Fedra*: ¡nada más natural que enamorarse de un hijastro!

El resultado de tales cambios es que un autor puede acrisolar su obra hasta la insensatez si confía en correlaciones que de hecho no son objetivas. ¿Siempre se enfrenta el lector con la duda de lo que

nacimiento, suicidio, amor. Consideremos los siguientes asesinatos: Macbeth mata a Duncan, y sentimos más lástima por Macbeth que por Duncan; Markheim asesina al prestamista y esperamos la salvación de Markheim; «monsieur» Verdoux asesina a una serie de mujeres ricas, y nos ponemos a su lado en contra de una podrida civilización: el aspirante a heredero en *Kind Hearts and Coronets* asesina a media docena de sus familiares poco más o menos y simplemente nos reímos; Zuleika Dobson «asesina» a todos los estudiantes de Oxford y nos reímos bastante enrevesadamente; Ch'en en *Man's Fate* asesina a un forastero a sangre fría y estamos horrorizados de Ch'en. No es necesario anotar los muchos asesinatos en los que predominan las respuestas más «naturales» de odio hacia el asesino y compasión hacia la víctima.

27. «Hace 150 años la gente conocía su sitio y la conducta que se esperaba de ellos, de modo que cuando cambiaban una norma aceptada, sus variaciones nos explicarían algo sobre su estado mental. Por ejemplo, cuando Anne Elliot descubrió que viajar en domingo había sido lo corriente para su primo, dedujo, y tenía el perfecto derecho a deducir, que él había sido 'lo más descuidado en todos los asuntos importantes'. Incluso cuando era niño se me contaba toda clase de signos improbables por los que se podía reconocer quién era una señora y quién no. Hoy la mayoría de aquel lenguaje de indicios es absoluto, con el resultado de que una descripción externa tiene cada vez menos relación con los hechos de la conciencia y llega a ser cada vez más necesario para el novelista usar su propia imaginación para trazar la conexión» *Addition to Fiction* de MARY SCOTT, *The Twentieth Century*, abril 1956, págs. 367-68. Si esto es verdad respecto a signos externos como viajar en domingo, también es verdad para los pensamientos y actitudes.

significa un gesto dado, un cierto detalle? No es bastante decir que no necesita significar nada porque «es» simplemente. La insensata acumulación de detalle exactamente observado no puede satisfacernos mucho tiempo; solamente serán tolerables si los detalles contribuyen a la narrativa, si se sopesan con un significado respecto a las vidas mostradas. Si en la frase inicial de *Gas-House McGinty* (1933) JAMES T. FARRELL presenta a McGinty errando el blanco de una escupidera ¿qué significa? El que escupiese puede sugerir algo sobre él, aunque seguramente no mucho. El hecho de que haya una «escupidera» dice algo sobre su medio ambiente. ¿Y qué sugiere el hecho de «errar» la escupidera? ¿Significa algo más que si diese en el blanco? Quizá sí, quizá no. «Mascando su cuarta aceituna, McGinty pensó que Boyle (el dueño) debía haberse atiborrado de aceitunas.» ¿Pretende que esto signifique algo? Tal vez es simplemente indicativo de la gordura de McGinty como ya sabemos bastante bien. Quizás significa algo más. Por supuesto que si el lector no capta el completo significado de cada hecho, está leyéndolo mal. Pero por otro lado si asume que su autor elige los detalles cuidadosamente y los llena de significado, puede extralimitarse en la interpretación.

El joven Stephen Dedalus, cuando hunde su cuchara encolerizado en la cáscara del huevo nos muestra un hecho objetivo pero fácilmente puede ser otro después de que JOYCE haya expurgado la palabra «encolerizadamente». Podríamos recordar pedantemente al pedante JOYCE que una cáscara de huevo puede destruirse de muchos talantes aparte de «encolerizado» ¿contemplativamente? ¿Nerviosamente? ¿Distráidamente? ¿Descuidadamente? ¿Regocijadamente? Por supuesto que «el contexto nos lo diría»... a veces. Entonces, ¿es el contexto parte del «objeto»? En este caso, ¿por qué no puede proporcionar el autor, como parte del «objeto», escenas destinadas a aclarar el contexto al lector, pero realmente innecesarias para el «objeto»? Y si el mismo «objeto» puede extenderse como hace JAMES con Henrietta Stackpole, ¿dónde nos detenemos? ¿Podemos añadir un adverbio o dos y también uno o dos comentarios? ¿Dónde termina el contexto? Si se necesita el contexto para que la correlación objetiva se produzca realmente y si el contexto llega a ser toda la obra, nos encontramos entonces en la curiosa situación de decir, si adoptamos la fórmula de ELIOT para la correlación objetiva que «el único camino para evocar emoción en el arte es crear obras de arte completas que subsistan como una fórmula para aquella emoción». Ciertamente porque es tautológico, pero no muy valioso para justificar la retórica.

4. Finalmente, alguna de la literatura más pujante se basa en

una sucesiva reversión de lo que muchos lectores pensarían «naturalmente» como una respuesta correcta. Tales reversiones sólo pueden lograrse si el autor es capaz de llamarnos la atención sobre las relaciones y los significados que oscurecen la superficie del objeto. Si la crueldad de Macbeth asciende al poder y su brutal tiranía es naturalmente apropiada a cualquier respuesta emocional universal, sería una combinación de miedo y odio con los placeres de la venganza. Probablemente cuanto menos esté tal historia supeditada a la manipulación retórica, tanta menos simpatía inspirará. Si la intención de SHAKESPEARE hubiese sido una tragedia de venganza, comprensiblemente pudiera haber renunciado a cualquier retórica especial, y dejado al asesino y la tiranía hablar por sí mismos. Es difícil imaginar que el resultado hubiese sido muy notable incluso viniendo de SHAKESPEARE, pero por lo menos hubiera estado más libre de obvias manipulaciones sobre nuestra simpatía que su actual versión. Tal como está, SHAKESPEARE emplea una elaborada retórica para controlar nuestras simpatías: la conciencia doliente de Macbeth dramatizada por exceso, expresa un mensaje más consistente que el contenido de sus crímenes no dramatizados.²⁸

ARISTÓTELES pedía que el poeta trágico fuese capaz de narrar su argumento en forma simple y producir, en grado reducido, las emociones trágicas. Tal vez se verdad si su argumento es el de Edipo, de Lear o de Otello. Pero supongamos que desea que su audiencia compadezca al que, para cualquier contemplación externa, parece ser un hombre malvado, o ame, como en Emma, a la que parece, para cualquier contemplación externa, una mujer vana y entrometida. ¿Qué ocurre? Entonces solicitará la ayuda de todos los recursos retóricos a su disposición, de cualquier recurso estilístico, de secuencia traspuesta, de introspección manipulada y de comentario si es necesario.

Para abreviar, todos los clisés del objeto natural autosuficiente son en el mejor de los casos medias verdades. Aunque algunos personajes y sucesos puedan expresar por sí mismos su mensaje artístico al lector, y así contener en una forma endeble su propia retórica, ninguno lo hará así con claridad y vigor propios sin que el autor aporte todas sus facultades al problema de hacer ver al lector lo que ellos son realmente. El autor no puede elegir siquiera el usar la sublimación retórica. Su única elección es la de la clase de retórica que usará.

28 JULIÁN MARKELS desarrolla este punto en *The Spectacle of Deterioration: Macbeth and the 'Manner' of Tragic Imitation, Shakespeare Quarterly*, XII, verano 1961, págs. 293-303.

«Sólo cuando las creencias morales del lector cuadran exactamente con aquellas sobre las que se basa una historia, el lector experimentará toda la emoción que en potencia es capaz de producir en él.»
MONTGOMERY BELGION.

«¿Cómo se persuade en la novela (la novela que es una obra de arte y no la que es un escrito disfrazado de sociología) al lector estadounidense a identificar lo que es básico en el hombre más allá de todas las diferencias de clase, raza, riqueza o educación formal?» RALPH ELLISON.

«Por lo tanto la intención del escritor es adherir al lector a un sentido de la importancia de cada acción. El escritor no puede estar seguro de que su millón de lectores considere el asunto como él lo hace. Por esto trata de circunscribir su público. Al asumir lo que sea lo que todos los hombres deben ser capaces de comprender y coincidir, crea una nueva clase de humanidad, una versión de la misma compuesta de esperanzas y realidades en proporciones que varían según su grado de optimismo... El escritor debe encontrar intuiciones permanentes de las cosas reales e importantes. Su quehacer es con estas intuiciones permanentes que tienen el poder de reconocer ocasiones para el sufrimiento o para la felicidad, pese a toda tergiversación y ofuscamiento.» SAUL BELLOW.

Capítulo V

Reglas generales, IV:

Emociones, creencias y objetividad del lector

«EL LLANTO Y LA RISA SON ESTÉTICAMENTE FRAUDES» (ORTEGA)

«No es meramente que la ficción sea artificial y retórica: está viciada.» Algunos críticos pueden responder así, al creer que los argumentos que he aportado son prueba de la inferioridad de la ficción con respecto a otras formas de literatura, más íntimamente pura. La pureza de un hombre es la mácula del otro, y el mismo efecto emocional en atención al cual un autor como JAMES expurgará su obra de la voz del autor, para otro autor más puro requerirá expurgación. ORTEGA dice: «Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética.»¹ Para él el arte verdadero no sólo debe excluir la retórica;² debe excluir la misma realidad en tanto que la realidad esté hecha de contenido humano. «Pero es el caso que el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real» (pág. 10). «Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una disminución progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista» (pág. 11). «El llanto y la risa son estéticamente fraudes» (pág. 25).

1 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, Garden City, Nueva York, 1956, pág. 9. Las citas a páginas en este párrafo se refieren a la traducción inglesa y no a la obra original en español ya reseñada.

2 *Notes on the novel*, ibíd., págs. 58-60.

Al hablar de los jóvenes más alertas de dos generaciones sucesivas — en París, Berlín, Londres, Nueva York, Roma, Madrid —, que se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún les repugnaba, describe su logro como «deshumanización» del arte en el nombre de la forma, forma más bien contemplada que sentida, forma expurgada de todo lo que no es puramente estético. Así, aquellos a los que ORTEGA describe no sólo eliminarían toda la simple narración en la ficción, sino que pasarían por alto todo el elaborado esfuerzo de JAMES por encubrir el relato; eliminarían toda referencia, alusión o narración y simplemente presentarían las cosas en sí mismas, los hechos visibles. Aunque sea indispensable cierto argumento basado en la reacción emotiva, debiera reconocerse como un mal necesario, sin valor estético o sólo con un valor secundario.

Naturalmente el lector de tales obras debe purificarse del compromiso emocional. Una y otra vez se leen ataques a lectores que desean ser estimulados con la «acción» o con la «intriga» o con el romance sentimental. Se sobrecienta que el lector correcto no pedirá intensidad de esperanzas y temores basada en tan bajas cualidades «melodramáticas» como bondad moral o sufrimiento inocente; más bien estará preparado a obtener su placer de las cualidades «estéticas» e «intelectuales» o de la contemplación de la habilidad del artista. El máximo objetivo en el arte, dijo FLAUBERT, «no es provocar risa o lágrimas». ¡Cuántas veces se repetiría esta fórmula en los cien años siguientes! Es «trabajar como trabaja la naturaleza, es decir, hacer que el lector sueñe».³ Incluso JAMES, que nunca hubiera aprobado la forma extrema de deshumanización descrita por ORTEGA, aboga por un lector que sea capaz de elevarse sobre la complicación de la mera historia hasta una apreciación analítica de la misma «historia de la propia historia».⁴ Lo que exige es inteligencia, discriminación e interés analítico, y aunque, como hemos visto, está dispuesto a aceptar su responsabilidad en elevar al lector a este nivel, presupone un lector dispuesto para la correcta respuesta analítica.

Muchos críticos posteriores han extendido el contraste entre la auténtica apreciación y un interés bajo, popular o comercial en el argumento y en las emociones. Probablemente pocos irían ahora hasta donde fueron los primeros modernos descritos por ORTEGA para

3 *Correspondence*, 26 agosto 1853, París, 1926-33, III, 322.

4 Prefacio de *The Ambassadors* en *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackman, Nueva York, 1934, pág. 313.

los que el arte auténtico es «antipopular» dividiendo «al público en dos clases» compeliendo deliberadamente «al buen burgués a sentirse tal y como es, buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura». Pero en los muchos descréditos de la ficción y del argumento uno percibe una y otra vez la tendencia que ORTEGA se atreve a expresar en su forma extrema: el auténtico arte se basa en impulsos que no son de una forma humana genérica. No es para los hombres en general sino para una clase especial de hombres que puede no sean mejores pero que evidentemente son diferentes.⁵

Muchos de los ataques a asuntos supuestamente no estéticos como el argumento o el compromiso emocional se han basado en el redescubrimiento moderno de la «distancia estética». Después de una francachela desenfrenada de emocionalismo romántico y de naturalismo literal, los autores comenzaron a descubrir, al fin del siglo XIX, que al suprimir lo artificial de la literatura primitiva crearon más problemas que los que habían solventado; llegó a hacerse más y más evidente que si la distancia entre el arte y la realidad se acortase, el arte se destruiría. Pero no fue hasta este siglo que los hombres comenzaron a considerar seriamente la posibilidad de que el poder de la invención para mantenernos a cierta distancia de la realidad podría ser una virtud más que simplemente un obstáculo inevitable para el realismo absoluto. En 1912 EDWARD BULLOUGH formuló el problema de lo que él llamó «distancia física» como el de asegurarse que una obra no está ni demasiado ni poco «distanciada». Según él si está demasiado distanciada, parecerá improbable, artificial, vacía o absurda y no responderemos a ella. Si está poco distanciada la obra es demasiado personal y no puede gozarse como arte. Por ejemplo, si un hombre que cree que tiene motivo para estar celoso de su esposa

5 *Ibid.*, págs. 5-8. Cf. *Aspects of the Novel* de E. M. FORSTER, Nueva York, 1927, pág. 45: «Si, oh querida, sí, la novela cuenta una historia... Éste es el más alto común denominador de todas las novelas, y ojalá no fuese así, ojalá fuese algo diferente, melodía o percepción de la verdad, no esta baja forma atávica.» En *The Mirror and the Lamp*, Nueva York, 1953, ABRAMS enseña que ya a principios del siglo XIX el criterio de pureza condujo a muchos a ensalzar la poesía lírica y a designar las formas narrativas más extensas. Presenta a JOHN STUART MILL, por ejemplo, en interesante anticipación de los modernos: «un poema épico 'en tanto es épico (e. g. narrativo)... no es poesía en absoluto' sino solamente un marco conveniente para la más grande diversidad de pasajes genuinamente poéticos: mientras el interés en el argumento y en la trama en sí misma caracteriza las fases bárbaras de la sociedad, de los niños y de los 'más baladíes y vacíos' de los adultos civilizados», pág. 23.

ve *Otello*, estará conmovido demasiado íntimamente y de una forma no exactamente estética.⁶ Es este segundo peligro el que fue realmente una indicación de algo nuevo en el aire; cuando BULLOUGH sugirió que el artista debería tomar medidas para evitar el poco distanciamiento, se puso a la vanguardia de una pléyade de autores y críticos entusiastas de tal o cual «efecto enajenante», que lamentaron la exigencia del lector ordinario de verse profunda y emocionalmente envuelto en lo que lee. El esfuerzo de BERTOLT BRECHT en producir obras «de tipo no aristotélico», «obras no basadas en epatía» es una forma extrema de lo buscado por muchos artistas en sus esfuerzos por romper la ligazón con la realidad tiránica.⁷

El énfasis en la necesidad de controlar la distancia es obviamente válido. Pero el novelista se encontrará con dificultades si trata de descubrir alguna distancia ideal que debieran buscar todas las obras. En realidad «la distancia estética» es muchos efectos diferentes, algunos de ellos muy inapropiados para ciertas clases de obras. Más importante aún, la distancia nunca es un fin en sí misma, se busca la distancia en un eje para obtener una mayor participación del lector en otro. Por ejemplo, cuando CHIKAMATSU incita a los poetas a evitar todo epíteto emocional, lo hace así para aumentar el efecto emocional en el lector. «Considero que la emoción es enteramente algo a refrenar... Es esencial que uno no diga de una cosa 'es triste' sino que sea triste en sí misma.»⁸ Por otro lado cuando BRECHT pide una «penetrante serenidad» (pág. 71) a primera vista parece desear un au-

6 *Psychical Distance' as a Factor in Art and Aesthetic Principle*, *British Journal of Psychology*, V, 1912, págs. 87-98, reimpresso en *The Problems of Aesthetics*, ed. Elíseo Vivas y Murray Krieger, Nueva York, 1953, págs. 396-405.

7 Vid., por ejemplo, *Chinese Acting* de BRECHT, traduc. ERIC BENTLEY, en *Furioso*, otoño 1949. Debería escribirse una historia del concepto de distancia estética. Un elemento en tal historia debería ser el conocimiento creciente, a principios de siglo, de la literatura oriental, con su montaje, sus trajes y sus formas de obrar extremadamente irreales. DONALD KEENE muestra ciertas similitudes entre las teorías antipositivistas del dramaturgo de marionetas CHIKAMATSU y ciertas teorías occidentales que comienzan con los imaginistas (*Japanese Literature*, Londres, 1953, espec. cap. III). El llamado teatro épico de BRECHT, con su énfasis en «efectos enajenantes» irreales, imita explícitamente ciertos efectos del teatro chino. «En el teatro chino», dice BRECHT, «el efecto enajenante se logra de la siguiente forma. El artista chino no actúa como si además de las tres paredes alrededor de él hubiese también una cuarta pared. Aclara que sabe que le están mirando... El actor se mira a sí mismo» (*op. cit.*, pág. 69). Pero tales influencias externas no explican de ningún modo la prontitud con que los artistas serios mantuvieron el concepto de distancia que las generaciones anteriores habían tratado de superar.

8 KEENE, *op. cit.*, pág. 8.

mento en la distancia de toda clase. Pero lo que realmente desea es aumentar la distancia emocional para involucrar más profundamente el juicio social del lector.

Cuanto más de cerca estudiamos el concepto de distancia tanto más complicado parece. Por supuesto si estuviésemos satisfechos de ver a toda la literatura como deseosa de una clase de participación y sólo una (un sentido de realismo, una contemplación aprobada de la pura forma o lo que sea), nos sentiríamos bien al buscar igualmente una sola clase de distancia. Cada crítico podría ofrecer su fórmula y tratar de convencer a sus lectores: tanto realismo como sea posible, pero bastante distancia de la realidad para preservar un sentido de la forma; tan cerca de la pura forma como sea posible, con solamente tantas impurezas en el argumento como hagan falta al mismo, etc. Pero es nuestra experiencia con las obras actuales tan sencilla como sugiere este punto de vista? Cada obra literaria de cierta influencia tanto si su autor la compuso o no pensando en su auditorio, es en realidad un sistema elaborado de controles sobre la participación del lector y la separación a lo largo de varias zonas de interés. El autor está limitado tan sólo por la variedad de intereses humanos.

Al resistir la natural tentación de sustituir mis propias reglas universales sobre qué intereses deberían ser realizados y cuáles suprimidos para hacer la mejor literatura, debo formar aquí un catálogo elemental, y quizás para algunos lectores bastante obvio, de los intereses que tienen los novelistas, práctica más que teóricamente, manejados al construir sus obras. Cuando el catálogo esté completo, aún podemos estar convencidos de que un tipo de interés es superior en mucho a otros, pero incluso así nuestra legislación al respecto debería basarse en una ojeada suficientemente vasta de la retahíla de intereses o apetitos⁹ que nuestros preceptos prohibirían. Las distintas clases de limpieza de indeseables, sea de la voz irreal del autor, de las impuras emociones humanas o de los juicios morales que ayudan a producirlas, pueden comprenderse solamente en el contexto de lo que no puede expurgarse: cierta clase de interés que trabará al lector y le mantendrá a través de toda la obra.

9 Vid. KENNETH BURKE, *Psychology and Form, Counter-Statement*, Los Altos, California, 1953, pág. 31. Los lectores que conocen el *Lexicon Rhetoricae* de BURKE observarán en mi clasificación tripartita que la desarrollo bajo ciertas similitudes con sus «cinco aspectos de la forma: progresión silogística, progresión cualitativa, forma repetitiva, forma convencional y formas menores o incidentales». Pero yo clasifico los intereses y no las formas; las formas se construyen casi siempre sobre varios intereses.

Al establecer el interés como un criterio general, reconozco tolerar lo que puede parecer el apriorismo de lo que he criticado. ¿Por qué deben ser interesantes todas las obras? ¿Interesantes para quién? ¿No puede ser una obra simplemente «verdadera» o «expresiva» o «delicadamente compuesta» dejando al lector que haga de la misma lo que pueda? Contestar estas preguntas adecuadamente me conduciría demasiado lejos. Tal vez será suficiente decir aquí que el interés me lo dicta la naturaleza de mi tópico: si debo tratar con la literatura tal como afecta a los lectores, cierto tipo de interés será siempre central. Diferentes valores generales serían impuestos si intentase tratar con las obras como reflejos de la realidad, en cuyo caso la verdad sería probablemente mi confín supremo; o como expresiones de la mente o del alma del autor, en cuyo caso algún término general como sinceridad o expresividad sería central; o finalmente, como producciones de excelencia formal, en cuyo caso términos generales como coherencia, complejidad, unidad o armonía serían más importantes. De hecho las obras literarias son un poco de todo: la elección personal del aspecto a recalcar viene determinada en gran parte por la clase de pregunta que uno desea contestar. Y más aún, hay limitaciones inevitables en cualquier elección personal, como ABRAMS ha señalado persuasivamente en *The Mirror and the Lamp*: hay también peligros y tentaciones evitables, tan sólo por el crítico que puede resistir la imposición arbitraria de su compromiso general sobre la rica variedad de autores actuales, obras y auditorios. Si lo he logrado en lo que sigue no es, desgraciadamente, una cuestión que pueda resolver simplemente poniendo mi mano en el corazón y jurando que he tratado de hacerlo.

TIPOS DE INTERÉS LITERARIO (Y DE DISTANCIA)

Los valores que nos interesan, y que por lo tanto están disponibles para manipulación técnica en la ficción, pueden dividirse «grosso modo» en tres categorías: 1. Intelectuales o cognoscitivos: tenemos, o se nos puede despertar, una gran curiosidad intelectual por «los hechos», la interpretación auténtica, las razones verdaderas, los principios y los motivos auténticos o la verdad sobre la vida en sí misma. 2. Cualitativos: tenemos o se nos puede dar, un gran deseo por ver completado cualquier modelo o forma, o por experimentar un posterior desarrollo de cualidades de cualquier clase. Podemos llamar a este grupo «estético», si el hacer esto no nos sugiriese que una forma literaria al usar este interés tuviese necesariamente más valor artístico

que una basada en otros intereses. 3. Prácticos: tenemos o podemos tener, un gran deseo por el éxito o fracaso de aquellos que amamos u odiamos, admiramos o detestamos; o se nos puede hacer esperar o temer un cambio en la cualidad de un personaje. Podríamos llamar a este grupo «humano» si el hacerlo no implicase que 1 y 2 fuesen en cierto modo menos humanos. Esta esperanza o miedo puede ser ante un cambio intelectual en un personaje o un cambio en su fortuna; se encuentra este aspecto práctico incluso en la novela de ideas menos comprometida que parezca caer dentro de la primera categoría. En segundo lugar nuestro deseo puede ser de un cambio de cualidad en un personaje; se encuentra este aspecto práctico incluso en la novela de sensibilidad puramente «estética» que parezca caer enteramente dentro de la segunda categoría. Finalmente, nuestro deseo puede ser de un cambio moral en un personaje, o de un cambio en su fortuna, es decir, se nos puede hacer esperar o temer determinadas elecciones morales y sus resultados.

Intereses intelectuales. — Siempre deseamos descubrir las realidades del caso, bien las simples circunstancias materiales, como en la mayoría de novelas de misterio, bien verdades psicológicas o filosóficas que explican las circunstancias externas. Incluso en las llamadas obras sin argumento estamos empujados por un deseo de descubrir la verdad sobre el mundo del libro. En las obras que descansan fuertemente en este interés sabemos que el libro se completa una vez que vemos el cuadro completo. En *Siddhartha*, de HERMAN HESSE, por ejemplo, nuestro máximo interés está en la búsqueda de Siddhartha tras la verdad de cómo debería vivir un hombre. Si no pensamos que la cuestión de cómo debería vivir un hombre es importante, o que las introspecciones de este autor al respecto probablemente son valiosas, nunca nos podrá gustar esta novela, incluso aunque podamos disfrutar de los placeres menores que nos ofrezca. En muchas novelas modernas serias esperamos una respuesta a la pregunta «¿qué significan estas vidas?». En otras esperamos modelos completos de tema, imagen o símbolo.

Sin embargo muy pocas obras imaginativas descansan completamente en un deseo de consumación intelectual. Las formas literarias puras que pertenecen propiamente a esta clase de suspense son los tratados filosóficos que excitan nuestra curiosidad sobre algo importante y la novela de detectives puramente razonadora.

Ejecución de las cualidades. — La mayoría de las obras imaginativas, incluso aquellas de una clase que puede parecer cognoscitiva o didáctica en el sentido de estar construidas solamente sobre inte-

reses especulativos o intelectuales, se apoyan en parte en intereses muy diferentes de la mera curiosidad intelectual; nos hacen desear una cualidad. Aunque algunas de las cualidades que proporcionan algunas obras se discuten a menudo bajo términos de conocimiento tales como «verdad» y «entendimiento», la satisfacción que recibimos de las siguientes cualidades es en cierto grado diferente del placer de aprender.

a) *Causa, efecto*. — Cuando vemos iniciar una cadena de causas requerimos saber el resultado y lo hacemos en una forma que sólo está relacionada con la curiosidad de modo indirecto. Emma se entremete, Tess es seducida, Huck se escapa, y exigimos ciertas consecuencias. Esta clase de secuencia, tan fuertemente subrayada por ARISTÓTELES en su discusión del argumento, es, como hemos visto, disminuida o incluso deplorada por los críticos y novelistas modernos. Con todo, nuestro deseo de un final lógico es uno de los más fuertes intereses disponibles al autor. No solamente creemos que ciertas causas producen en la vida ciertos efectos; en la literatura creemos que deberían producirlos. Consecuentemente, nosotros, lectores ordinarios, llegaremos a grandes extremos, una vez nos haya apresado un autor que sabe cómo usar este interés, hasta encontrar si nuestras exigencias se satisfacen.

El interés de la relación causa efecto, está relacionado íntimamente con la curiosidad por un lado, es decir, con el interés cognoscitivo; sabemos que sea el que fuere el cumplimiento de nuestras expectativas, será con una diferencia e inevitablemente tenemos curiosidad por saber cuál será la diferencia. Todas las buenas obras nos sorprenden, y nos sorprenden en gran parte al traer a nuestra atención modelos convincentes de causa y efecto que anteriormente se aminoraban. Podemos predecir que surgirá el desastre de la ira de Aquiles; nunca podríamos predecir la generosidad para con Príamo como una parte crucial del «desastre», incluso aunque cuando llega puede verse que sigue propiamente como resultado de otras causas nacidas de la naturaleza y de la situación de Aquiles.

Por otro lado este interés se confunde fácilmente con intereses prácticos que se describen más abajo. Es cualitativo, sin embargo, porque opera bastante independientemente de nuestros intereses por el bienestar de los seres humanos. De hecho puede chocar con estos intereses. El héroe comete un crimen, y estamos atormentados entre nuestra apetencia por el efecto adecuado, descubrimiento y castigo, y nuestro deseo práctico de que sea feliz.

b) *Expectaciones convencionales*. — Para los lectores experimenta-

dos un soneto iniciado requiere un soneto concluido; una elegía comenzada en verso suelto exige una elegía completada en verso suelto. Incluso un género tan amorfo como la novela, sin apenas convenciones establecidas, usa esta clase de interés: cuando comienzo lo que yo pienso que es una novela, espero leer una novela de cabo a rabo, a no ser que el autor pueda, como STERNE, transformar mi idea de lo que puede ser una novela.

Parecemos capaces de aceptar casi todo como una convención literaria, no importa cuán improbable sea, incluso el más ridículo de los manierismos, como el culteranismo o el finneganswakismo (de la conducta del protagonista *Finneganswake*), pueden llevar a cabo la tarea esencial de mantener nuestro sentido de artística integridad de «esta obra» tan distinta de todas las otras y tan distinta de la vida misma. Los autores pueden sorprendernos al violar convenciones, pero solamente en tanto haya expectativas convencionales que explotar en un público determinado. Cuando todos se alaban de violar convenciones, ya no hay nada más que violar: cuantas menos convenciones, tantas menos sorpresas.

c) *Formas abstractas*. — Detrás de cada convención parece haber un tipo más general de deseos y gratificaciones a los que sirve. Equilibrio, simetría, climax, repetición, contraste, comparación, alguna forma derivada de nuestra experiencia se imita probablemente en cada convención acertada. Las convenciones que continúan proporcionando placer cuando ya no están de moda se basan en formas de reacción que yacen muy profundamente. Por ejemplo, las modas en el verso van y vienen, pero el metro y la rima y otros recursos poéticos no pierden su importancia.

Con la rendición del verso, y sin acuerdo convencional sobre lo que sea un buen estilo narrativo en prosa, los escritores de narraciones largas se ven obligados a dedicarse a una constante búsqueda de nuevas formas para dar cuerpo a formas abstractas.

d) *Cualidades «prometidas»*. — En adición a estas cualidades comunes a muchas obras, cada obra promete en sus primeras páginas una medida adicional de cualidades distintivas presentadas en esas páginas. Tanto si la cualidad es una peculiar brillantez estilística o simbólica, una clase original de humor, una sublimidad única, ironía, ambigüedad, ilusión de realidad, profundidad o una convincente descripción de personajes, hay una promesa implícita de más cualidades.

Nuestro interés en estas cualidades puede ser estático; no esperamos o encontramos un cambio en la cualidad sino simplemente avan-

zamos buscando más de lo mismo. Algunas buenas obras descansan en esta clase de interés (*Ensayos* de MONTAIGNE, *Anatomía de la Melancolía* de BURTON, colecciones de chistes y chascarrillos, novelas modernas de experimentación estilística como *Melanctha* de GERTRUDE STEIN). Muchas de las novelas realistas y naturalistas que fueron populares un tiempo y que ahora parecen tediosas descansaron bastante fuertemente en el incentivo sostenido de lo que a menudo se llamó la verdad. Al leer por primera vez una novela tratando en la nueva forma vívida de cualquier nuevo tema, la realidad social de la prostitución, los suburbios, el mercado de trigo, o la realidad psicológica de los judíos irlandeses o de los sicópatas americanos, muchos lectores estaban tan fascinados por el nuevo sentido de la realidad, aparte de la atracción de los hechos como información, que se necesitó muy poco para llevarlos hasta el final. Pero cuando esta cualidad fue corriente, se eclipsó su atractivo. Ahora que la mayoría de los escritores comerciales saben cómo describir la violenta realidad física, por ejemplo, con una viveza que otrora hubiera tenido una reputación internacional, sólo sobreviven aquellas novelas que pueden proporcionar algo más que la realidad física.

El mismo peligro amenaza el interés en cualquier técnica incluso cuando se adopta el procedimiento inherente más interesante de proporcionar algún cambio progresivo en la cualidad. Siguiendo las exploraciones maestras de JAMES en lo que la «composición» podría hacer para la novela fue fácil creer que el interés del lector en la técnica era un sustituto adecuado para otros intereses, más que un atributo útil en el mejor de los casos y una distracción dañosa en el peor. Y se escribieron algunas novelas que estimularon este interés cuando JAMES y sus once colegas escribieron *The Whole Family: A novel by Twelve Authors* (1908), cada autor un capítulo, cada capítulo usando una inteligencia central diferente que arrojase distinta luz a los sucesos, ningún lector pudo evitar estar más interesado en el punto de vista que en lo que el punto de vista descubría: «me pregunto qué hará JAMES de 'su' capítulo». ¹⁰ Pero incluso con la introducción

10 Vid. también *The Affair at the Inn* de KATE DOUGLAS WIGGIN, MARY FINDLATER, JANE FINDLATER, ALLAN MCAULEY, Londres, 1904. Cada autor «hizo» un personaje. En toda la crítica moderna se pueden encontrar protestas contra esta tendencia de permitir la sustitución del interés en lo narrado por el interés en la cualidad de la narración. BEACH pretendía que el efecto de *The Awkward Age* dependía demasiado del «reconocimiento del ingenio del autor» (*The Method of Henry James*, New Haven, Conn., 1918; Filadelfia, 1954, pág. 249). David Daiches encuentra que el placer en *The Years* de VIRGINIA WOOLF «deriva

de este suspense, el interés en la técnica aparece únicamente como trivial.

Intereses prácticos. — Si observamos atentamente nuestras reacciones a las más grandes novelas, descubrimos que sentimos una honda preocupación por los personajes como personas; nos preocupa su buena o mala suerte. En la mayoría de las obras de alguna importancia, se nos hace admirar o detestar, amar u odiar, o simplemente aprobar o rechazar por lo menos un personaje central, y nuestro interés al leer página tras página, como nuestro juicio sobre el libro después de reconsiderarlo, es inseparable de esta participación emocional. Nos preocupamos hondamente de Raskolnikov y de Emma, del Padre Goriot y de Dorothea Brooke. Les deseamos suerte en sus acontecimientos. Bien es verdad que nuestros deseos relativos a la muerte de estas personas imaginadas difieren notablemente de nuestros deseos en la vida real. Aceptaremos la destrucción del hombre que amamos, en una obra literaria, si se requiere la destrucción para satisfacer nuestros restantes intereses; obtendremos placer en combinaciones de esperanza y miedo que serían intolerables en la vida real. Pero la esperanza y el miedo están aquí, y la destrucción o la salvación se siente de una manera íntimamente análoga a los sentimientos producidos por tales acontecimientos en la vida real.

Cualquier característica, mental, física o moral que me haga amar u odiar a otros hombres en la vida real producirá el mismo efecto en la ficción. Pero hay una gran diferencia. Ya que no estamos en posición de aprovecharnos o perjudicarnos de o por un personaje ficticio, nuestro juicio es desinteresado, e incluso irresponsable. Fácilmente podemos encontrar nuestros intereses magnetizados por personajes que serían insoportables como conocidos. Pero el hecho es que lo que yo llamo intereses prácticos y particularmente cualidades morales

más de un reconocimiento de virtuosismo, por decirlo así, que de nuestro completo dominio de la novela como «una obra de arte integral» (*Virginia Woolf*, Norfolk, Conn., 1942, pág. 20).

Compárese la queja de FAULKNER sobre SHERWOOD ANDERSON: «Suyo era aquel chapuceo tras la exactitud, la palabra y la frase exactas dentro de la limitada extensión de un vocabulario controlado e incluso reprimido por lo que fue en él casi un fetiche de la simplicidad, para ordeñar a la palabra y a la frase hasta dejarlas secas, tratando siempre de penetrar en el último rincón del pensamiento. Trabajó tan duramente en esto que, finalmente, se convirtió en estilo: un fin en vez de un medio. De modo que en breve llegó a creer que, si conservaba el estilo puro e intacto, sin cambiarlo ni violarlo, lo que el estilo contenía debería ser de primera calidad, no podría evitar ser de primera clase y, por lo tanto, él también.» *Atlantic Monthly*, junio 1953, pág. 28.

interidas de elecciones peculiares o afirmadas por el autor, siempre han sido una base importante para la forma literaria. Nuestro interés en el destino de Edipo y de Lear, de David Copperfield y de Richard Feverel, de Stephen Dedalus y de Quentin Compson, surge en parte de nuestra convicción de que son gente importante, gente cuyo destino nos concierne, no simplemente a causa de su significado o cualidad, sino porque nos preocupamos de ellos como seres humanos.

Tales preocupaciones no son simplemente una base necesaria pero impura, como hubiese dicho ORTEGA, para hacer posible la contemplación pero sin valor estético o sólo con uno secundario. En muchas obras notables ellas son el mismo centro de nuestra experiencia. Podemos rehusar el asentimiento cuando el autor trata de manipularnos demasiado obviamente con una dádiva casual de bondad, de brillantez intelectual, de belleza o de encanto. Todos nosotros podemos usar epítetos como «melodramático» en contra de tales abusos. Pero esto no significa que el interés humano en sí mismo sea despreciable. Es verdad que nuestro involucramiento en el destino de Raskolnikov no es diferente del que busca la más sentimental de las novelas. Pero en la gran obra entregamos nuestras emociones por razones que nos dejan sin remordimiento, sin inclinación a retractarnos, después de que el hechizo inmediato ha pasado. De hecho son razones a las que deberíamos avergonzarnos de «no» reaccionar.

Lo mejor de éstas ha sido siempre el espectáculo de un hombre bueno habiéndoselas con elecciones morales importantes. Nuestro actual descuido de términos morales como «hombre bueno» y «hombre malo» es sin duda infortunado si nos conduce a descuidar el papel que el juicio moral juega en la mayoría de nuestra lectura de valía. Un sicoanalista escuchaba pacientemente y sin juzgar las confesiones criminales de su paciente; de repente, cuando el paciente se iba, el analista se sintió lleno de repugnancia. Tratemos como queramos de evitar términos como «moral» y «bueno»; pese al coro ascendente contra el relativismo muchos tratan todavía, y no podemos evitarlo, de juzgar a los personajes que conocemos como moralmente admirables o despreciables, igual que no podemos evitar juicios sobre su habilidad intelectual. Podemos decirnos que no condenamos la estupidez y la depravación, pero creemos que los hombres no deberían ser estúpidos y depravados. Podemos explicar la conducta del villano refiriéndole a su circunstancia, pero incluso explicarlo es admitir que algo requiere excusa.

En efecto, ha habido menos retroceso del juicio moral de lo que parece en la superficie, a causa del cambio, en la ficción moderna, a

nuevos términos para bondad y maldad. La literatura moderna está llena de villanos convencionalmente «virtuosos», fatalmente afeados por su ciega adscripción a normas pasadas de moda, o por su intolerancia para con la bondad auténtica y no convencional (los misioneros en *Rain* de MAUGHAM, el *Quiet American* en la novela de GREENE). Quizás el prototipo sea la señorita Watson de *Huck Finn*, determinada a «vivir para poder ir al buen lugar». Es fácil para el autor concordarnos con Huck que «no podía ver ninguna ventaja en ir adonde ella iba, y decidí no intentar lo mismo». Pero pocos han cometido el error de pensar que Huck ha repudiado la virtud al repudiar la idea de virtud de la señorita Watson.

Mucho de lo que parece cualidad puramente estética o intelectual en un personaje puede tener de hecho una dimensión moral altamente efectiva aunque nunca abiertamente reconocida entre el autor y el lector. JAMES JOYCE, comparado con DICKENS por ejemplo, puede parecer explícitamente inmoral. Los patentes intereses de JOYCE tratan enteramente de verdad y belleza. Los juicios morales convencionales nunca aparecen en sus libros excepto para burla. Con todo la fuerza total de *A Portrait of the Artist* depende de la cualidad esencialmente moral del descubrimiento de Stephen de su vocación artística y de su integridad en seguirla adonde conduce. Su repudio a la moralidad convencional, su negativa a tomar el hábito, su rechazo a la comunión, su decisión de exiliarse, se toman de hecho como signos de integridad estética, es decir, de moralidad superior. JOYCE probablemente nunca le llamaría un «buen» muchacho, aunque más tarde un JOYCE más viejo y más maduro estuviera preparado a describir a Bloom como un «buen hombre», un «hombre completo».¹¹ Para nosotros Stephen es, en parte, un buen muchacho. Su búsqueda de su propia visión no es comprometida; se dirige al paraíso de JOYCE.¹²

Podemos pretender que leemos a JOYCE objetiva y desinteresada-

11 Cita de FRANK BUDGEN en *James Joyce* de R. ELLMANN, Nueva York, 1959, pág. 449.

12 Para un punto de vista contrario vid. *How to Read a Novel* de CAROLINE GORDON, Nueva York, 1957, pág. 213. Para un argumento convincente mostrando a JOYCE interesado en la sátira moral y no sólo en valores estéticos vid. *A Comic Principle in Sterne-Meredith-Joyce* de LAWRENCE THOMPSON, Oslo, 1954. «Hay indignación moral, incluso aunque ambos, STUART GILBERT y DAVID DAICHES, insistan que la preocupación de JOYCE no es moral sino estética» (página 26). Vid. también la carta de JOYCE a GRANT RICHARDS sobre *Dubliners*, «mi intención fue escribir un capítulo de la historia moral de mi país, y elegí Dublín, porque esta ciudad me parecía el centro de la parálisis...» (citado en THOMPSON, pág. 25).

mente, sin los compromisos sentimentales exigidos por la ficción victoriana. Pero la mayoría de nosotros nunca pasaría de la primera página si la novela fuese sólo un retrato de una sensibilidad estética recibiendo los saludos festivos de JOYCE.¹³

Sean las que fuesen las intenciones de JOYCE con episodios tales como la paliza del inocente Stephen, JOYCE se aprovecha claramente de nuestra irresistible simpatía por la víctima inocente. Una vez se ha determinado tal simpatía, cada episodio se siente íntimamente, no se contempla simplemente. El héroe victoriano ganó nuestras simpatías a menudo porque su corazón estaba en su sitio. Muchos héroes modernos ganan nuestra lealtad porque no se niegan sus sensibilidades artísticas o porque viven la vida intensamente, o simplemente porque son víctimas de sus circunstancias. Esto es ciertamente un cambio de énfasis, pero no deberíamos dejarnos engañar por la chachara sobre la «falacia afectiva»: la misma estructura de la ficción y, por lo tanto, de nuestra comprensión estética de la misma está a menudo compuesta de tales materiales prácticos, al parecer en sí mismos «no estéticos».

COMBINACIONES Y CONFLICTOS DE INTERÉS

Puesto que los hombres tienen fuertes intereses intelectuales, cualitativos y prácticos, no hay razón por la que las grandes novelas no puedan ser escritas basándose primariamente en cualquier criterio. Pero es claro que ninguna gran obra se basa en sólo un interés. Cuando una obra tiende hacia una confianza exclusiva en intereses intelectuales, en la contemplación de cualidades o en deseos prácticos todos buscamos adjetivos para flagelar al ofensor; una simple «novela de ideas», una simple «forma reseca», una simple «ruina» ofenderán a todos excepto a un puñado de críticos y autores que están absorbidos momentáneamente en empujar un interés hasta su límite.¹⁴ Pero hay pocos críticos que puedan distinguir las novelas que están real-

13 Para ver cuán esencial era el juicio para el concepto de JOYCE en su obra, vid. ELLMANN, ob. cit., págs. 380 y sigs.

14 Cf. la distinción de DAVID DAICHES entre la «falacia intelectual donde los hechos más 'reales' sobre hombres y mujeres se consideran ser sus estados mentales más que de corazón» y la «falacia sentimental» de construir novelas u obras «con formas puramente emocionales», *Virginia Woolf*, págs. 27-28. Aunque DAICHES niega explícitamente que las obras con cualquiera de estas «falacias» sean necesariamente inferiores, parece claro que consideraría una obra que evitase de algún modo ambas «exageraciones» incluso por encima de la mejor obra cometiendo una u otra falacia.

mente estropeadas por mogigatería de aquellas novelas «estrechas» que como la de JANE AUSTEN, desarrollan una amplia gama de intereses dentro de un medio ambiente social estrecho.

En cualquier caso, para bien o para mal, parecemos todos convencidos que una novela o una obra que hace justicia a nuestro interés en la verdad, en la belleza y en la bondad es superior incluso a la más bien lograda «novela de ideas», a la «obra teatral bien presentada» o a la «novela sentimental», por nombrar sólo algunas de las parcialidades que describen las etiquetas convencionales. Nuestro interés emocional en SHAKESPEARE se basa firmemente en intereses intelectuales, cualitativos y morales. Es un serio error hablar como si esta riqueza fuese simplemente cuestión de empaquetar algo para el hoyo y algo para la galería. Separar el argumento, los diversos placeres cualitativos (incluyendo las formas de imaginación y la rica alcahuetería) o el profundo sentido intelectual y erigir uno de estos fragmentos como superior a los otros es precisamente lo que la directa experiencia de las obras nos enseña a no hacer. Experimentamos una milagrosa unidad de lo que pudiera haber permanecido separado a no ser por la habilidad de SHAKESPEARE de involucrar simultáneamente nuestras mentes, corazones y sensibilidades.

Otro maestro en la misma clase de riqueza es DOSTOIEVSKI. En *Crimen y castigo* experimentamos una amplia variedad de atractivos intelectuales. Tenemos curiosidad por la batalla filosófica, religiosa y política entre el nihilismo y el relativismo por un lado y la salvación por el otro. Simplemente queremos saber si el gato atrapará al ratón. Queremos saber mil y un detalles que se resuelven a lo largo de la obra. En segundo lugar, estamos constantemente cosquilleados por apetencias cualitativas: hemos visto el crimen y pedimos el castigo; deseáramos más de este notable uso profundo de los sueños, y se nos da más; deseáramos más de su habilidad en transformar personajes desagradables en retratos atrayentes, y DOSTOIEVSKI no nos defrauda. Finalmente, nuestros juicios prácticos y las emociones resultantes se encuentran fuertemente comprometidos. Simpatizamos con Raskolnikov de forma particularmente intensa desde el principio hasta el fin; deseamos apasionadamente, aunque sin mucha esperanza, su felicidad y tememos el castigo que solicita nuestro interés en el principio de causa y efecto. Simpatizamos también con muchos otros, particularmente con Sonia. Estos fraudes estéticos, lágrimas y risas, destacan en toda la obra, pero no los experimentamos como momentos aislados sentimentales divorciados de nuestras apetencias y recompensas intelectuales y estéticas.

Hasta aquí está bien. Pero sería un error hacer un simple alegato a los autores para que enriquezcan sus paletas, como si todos los incentivos tuvieran que estar en todas las obras, cuantos más mejor. El peligro no es tanto que no contenga bastantes intereses, sino que la búsqueda de intereses secundarios pueda disminuir los intereses que más desea el autor. Incluso aunque la mayoría de las grandes obras comprenden hasta cierto punto los tres tipos de interés, algunos de los intereses particulares bajo cada tipo son incompatibles con los otros y con algunos tipos de retórica. De hecho fue un reconocimiento de esta incompatibilidad de intereses lo que condujo a la noción de que una retórica manifiesta, pese a ser útil para realzar algunos intereses prácticos, estorbaba para algunos intereses cualitativos, particularmente para las cualidades de realismo o pureza. Pero hay otras incompatibilidades que no han sido descritas completamente.

Un autor puede desear, por ejemplo, cultivar el interés del lector en la cualidad de la ambigüedad. Sin embargo, él no puede al mismo tiempo comunicar el completo placer intelectual de la curiosidad complacida o usar completamente los intereses morales y emocionales del lector. Hay un placer en ver triunfar sobre las dificultades a alguien que nos gusta y hay un placer en reconocer que la vida es tan compleja que nadie triunfa inequívocamente. Ambos placeres no pueden realizarse del todo en la misma obra. Si voy a alegrarme, por ejemplo, de la escapatoria de Stephen al exilio como última señal de su desarrollo en un verdadero artista, no puedo al mismo tiempo disfrutar plenamente del talento de su creador, dejando ambiguo el significado de aquella huida; cuanta más ambigüedad tanto menos triunfo.

Si está claro sobre dónde se concentra el foco, un gran artista puede, por supuesto, hacer alguna justicia a las complejidades del mundo y alcanzar todavía un alto grado de envolvimiento emocional. DOSTOIEVSKY, como SHAKESPEARE, deriva alguna de su preeminencia de su habilidad en mostrar qué clase de asunto turbio es realmente el mundo moral al propio tiempo que mantiene lúcidas las líneas de nuestras simpatías morales. Sus criminales continúan profundamente simpáticos porque sabe, y nos hace saber, por qué son criminales y por qué son, sin embargo, simpáticos. No parece ser su secreto la genuina ambigüedad sino más bien la complejidad con claridad. Si fuese a dejar el mérito básico de Raskolnikov o de Dmitri ambiguo, o si fuese a dejarnos en duda respecto a la sinceridad de Iván en su dialéctica con Alyosha, nunca podríamos vernos afectados tan profundamente sobre su destino como lo estamos.

Por supuesto el mundo real es ambiguo. Cuando mi rey va a su muerte nunca estoy seguro de si llorar o alegrarme; o si estoy seguro pronto descubro que bien puedo haberme equivocado. Mi amor verdadero resulta tener, no un corazón de piedra, como puede haber sido el caso en el antiguo drama y ficción, sino un corazón que me deja desconcertado. Como yo mismo, no es bueno ni malo, sino una mezcla enigmática. Si la literatura debe tratar prácticamente con la vida, entonces ¿no debo hacer hincapié en los tonos neutros más que en los de color escarlata y azul cielo? Sí, en caso de que la verosimilitud y la naturalidad sean más importantes que otra cosa. Pero los efectos altamente dramáticos dependen de la sublimación. Los semidioses, los héroes, los villanos, los Otellos y los Yagos poéticos, éstos no son reales en el sentido de ser como nuestra realidad cotidiana. Y por otro lado, Maggie, la muchacha de la calle, no aparecerá como una reina, incluso potencialmente, si se la trata con estricto realismo; nos preocuparemos sólo si el narrador se encuentra libre al manipular sus materiales para mostrar lo que ella pudiera haber sido o cómo su destino es representativo de una sociedad. Y lo haremos con el mismo sentimiento que concedemos de buena gana a la irreal Desdémona, para abreviar, porque es más significativo que los desastres que uno lee en el periódico de hoy. Un JOYCE puede proporcionar bastantes intereses más hasta ser capaz de arriesgar nuestra pregunta: «¿a quién le importa el destino de Molly Bloom?», pero qué va a contestar FARRELL cuando le pregunto: «¿a quién le importa el antiheroico héroe de *Gas-House McGinty*?».¹⁵

Similarmente, si un autor desea tomarme en una larga búsqueda de la verdad y, finalmente, me la presenta, consideraré la búsqueda como una aburrida trivialidad a menos que me dé señales inequívocas de la búsqueda en la que me hallo y del hecho que he encontrado mi meta, cuando llego allí; su convicción privada de que la cuestión, la meta y su importancia son claras, o que la claridad no es importante, no será suficiente. Para sus propósitos un comentario autorizado directo, destruyendo la ilusión que la historia se cuenta por sí misma, puede ser lo que servirá para lograr y no para anular el efecto deseado.

15 Lo que digo aquí se refiere al caso planteado por E. E. STOLL, sobre el realce artificial y, por tanto irreal, de la simpatía en los personajes de SHAKESPEARE. «Para simpatizar se deben conocer los hechos; cuando no se conocen, el interés es de otra clase; y mientras el incentivo de suspense en SHAKESPEARE y los antiguos es una simpatía ansiosa, en IBSEN y los modernos es una curiosidad excitada» (*SHAKESPEARE and Other Masters*, Cambridge, Mass., 1940, pág. 14; vid. también págs. 27, 28 y 240).

Hay un placer en conocer la simple verdad, y hay un placer en aprender que la verdad no es simple. Ambos son fuentes legítimas de efecto literario, pero no pueden realizarse completamente a la vez. A este respecto, como en todos los otros, el artista debe elegir, consciente o inconscientemente. Escribir un tipo de libro es siempre, hasta cierto punto, un repudio a otros tipos. E independientemente de la profesada indiferencia de un autor para con el lector, cada libro consigue con esfuerzo, de toda la humanidad, aquellos lectores para los que sus efectos peculiares fueron designados.

EL PAPEL DE LA CREENCIA

Con este amplio espectro de intereses presente, deberíamos estar ahora en una posición un tanto más favorable para considerar la cuestión de las creencias del autor y del lector. «La mayoría de los estudiantes contemporáneos de literatura estarán de acuerdo que las ideas de un escritor tienen tan poco que hacer con su talento artístico como su moral personal... No mucha gente estaría de acuerdo con los puntos de vista sostenidos por HOMERO, DANTE, BARÓN CORVO o EZRA POUND; pero si estamos de acuerdo o no con ellos debería tener poco que hacer con si aceptamos o rechazamos su arte.» Así escribe MAURICE BEEBE, editor de *Modern Fiction Studies*,¹⁶ expresando una vez más una posición que ha sido repetida una y otra vez desde la famosa reivindicación de I. A. RICHARDS que «no necesitamos credulidad y verdaderamente no debemos tener ninguna si vamos a leer *El rey Lear*».¹⁷ Por otro lado, el editor de un reciente simposio sobre la creencia en la literatura encuentra terreno común entre todos los participantes en la convicción que la literatura «incluye suposiciones, creencias y simpatías con las que una gran medida de coincidencia es indispensable para leer la literatura como literatura y no como otra cosa».¹⁸

El aparente desacuerdo es aquí chocante. Pero está parcialmente

16 Verano 1958, pág. 182.

17 *Poetry and Beliefs, Science and Poetry*, 1926, reimpresso en la edición de R. W. STALLMAN, *Critiques and Essays*, Nueva York, 1949, págs. 329-33. una corta bibliografía de la crítica de la posición de RICHARDS la da STALLMAN en la pág. 333. Debería observarse que en el contexto de su distinción entre «declaración» y «pseudo-declaración» la palabra «creencia» no significa lo que los críticos de RICHARD han querido dar a entender; más bien significa algo como «convicciones sobre la fundamental realidad basada en sólida evidencia».

18 *Literature and Belief: English Institute Essays*, 1957, ed. M. H. ABRAMS, Nueva York, 1958, pág. X.

disuelto cuando recordamos la distinción que hemos hecho entre el autor real y el autor implícito, el segundo ego creado en la obra. Los «puntos de vista del hombre» de FAULKNER y de E. M. FORSTER, cuando van a hacer sus discursos en Estocolmo o a escribir sus ensayos, son verdaderamente sólo de valor periférico para mí cuando leo sus novelas. Pero el autor implícito de cada novela es alguien con cuyas creencias en todos los temas tengo que estar bastante de acuerdo si quiero disfrutar de su obra. Por supuesto debe hacerse la misma distinción entre mí mismo como lector y el ego a menudo muy diferente que paga las facturas, repasa grifos que gotean y desfallece en la generosidad y en la sabiduría. Es solamente a medida que leo, que yo me torno en el ser cuyas creencias deben coincidir con las del autor. Aparte de mis creencias y prácticas reales, debo subordinar mi mente y mi corazón al libro si quiero disfrutarlo del todo. El autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; forma a su lector, forma a su segundo ego y la lectura más afortunada es aquella en donde los seres creados, autor y lector, pueden hallar un acuerdo completo.

Con todo esta distinción disuelve sólo parcialmente la contradicción sobre el papel de las creencias, porque el divorcio entre un yo ordinario y los otros yo que estoy listo a ser no es completo. WALTER GIBSON en un excelente ensayo sobre «autores, oradores, lectores y lectores ficticios»¹⁹ dice que el libro que rechazamos como malo es simplemente un libro en cuyo «lector ficticio descubrimos una persona que rehusamos llegar a ser, una máscara que rechazamos ponernos, un papel que no representaremos». Podemos exhortarnos a leer tolerantemente, podemos citar a COLERIDGE en la suspensión voluntaria de incredulidad hasta que nos creamos totalmente suspendidos en un universo relativista, y todavía hallaremos muchos libros que postulan lectores que rehusamos ser, libros que dependen de «creencias» o «actitudes», el término a usar no es importante, que no podemos adoptar como nuestras, incluso hipotéticamente.²⁰

Podemos ver que desde este punto de vista la dificultad que tuve con el segundo ego implícito de LAWRENCE (supra, págs. 74-76) puede describirse igualmente bien como mi incapacidad o rechace a aceptar las características que él exige de su «lector fingido». Cuanto pueda decirse por los seguidores de LAWRENCE de las debilidades en mi

19 *College English*, XI, febrero 1950, págs. 265-69.

20 Muchos escritores han rechazado las «creencias» sólo para usarlas bajo otro término tal como «actitudes». Vid. *Poetry and Belief*, T. L. S., 17 de agosto 1956, págs. XVI-XVII.

propio personaje real que puedan explicar mi repulsa, simplemente no puedo leer su polémica sin sonreír cuando yo debería estar palpitando, sin mofarme cuando debería estar aterrado. Si debiera culparme a mí o a LAWRENCE por esto, nunca podré estar seguro. Quizás tenemos la culpa ambos. Incluso si no puedo resistir el culparle, por lo menos un poco, es difícil saber si su fracaso en llevarme consigo es un fracaso de habilidad o una incompatibilidad fundamental que ninguna cantidad de pericia pudiera superar. Pero es imposible para mí concluir que la incompatibilidad de creencias es irrelevante en mi juicio de LAWRENCE.

No podemos disfrutar plenamente *Ambassadors* de JAMES, por citar otro ejemplo, si insistimos cuando leemos que la espontaneidad de conciencia siempre debe estar subordinada a la conciencia puritana, es decir, si rehusamos tomar en consideración los valores del autor implícito en su propia apreciación. El descubrimiento por STRETHER en París de lo que significa «vivir» será para nosotros una caída más que un triunfo, y el libro será para nosotros menos efectivo. Su descubrimiento puede parecer una buena cosa (no sólo bajo el punto de vista suyo o de JAMES), en la que podemos interesarnos, pero por nuestra cuenta. Y después, si el libro ha de mantener nuestro respeto, si hay que recordarlo como algo más que una experiencia agradable basada en un ardid efímero, debemos ser capaces de tomar en consideración las creencias en las que se basa el descubrimiento de STRETHER como puntos de vista intelectual y moralmente defendibles en la vida. Una de nuestras más frecuentes experiencias de lectura es el descubrimiento de la reflexión que nos hemos permitido para llegar a ser «lectores fingidos» que no podemos respetar, y que las creencias con las que fuimos temporalmente forzados a aceptar no pueden defenderse a la luz del día.

Es verdad, como BEEBE nos recuerda, que podemos leer con placer las obras de muchos grandes autores, algunas de cuyas creencias rechazamos: DANTE, MILTON, HOPKINS, YEATS, ELIOT, POUND; por supuesto la lista varía según la posición del crítico. Pero, ¿es realmente verdad que el católico o atea serio, no importa cuán sensitivo, tolerante, diligente y bien informado esté sobre las creencias de MILTON, disfruta *El paraíso perdido* en el mismo grado posible que uno de los coetáneos o correligionarios de MILTON, de igual sensibilidad e inteligencia? ¿Puede un protestante o judío devoto que aborrece el celibato clerical disfrutar *El hábito de perfección* de HOPKINS como un devoto católico de igual sensibilidad y experiencia literaria? Debemos aclarar bien que estamos hablando de experiencia literaria,

no de los placeres de hallar repetidos los prejuicios propios. El problema es si el disfrute de la literatura como literatura y no como propaganda, comprende inevitablemente nuestras creencias, y pienso que la respuesta es ineludible. Cualquiera que haya leído la misma novela «antes y después» observando la extraña pérdida de fuerza que revela una novela cuando uno ha repudiado sus normas, sean de iglesia o de partido, de fe en el progreso, nihilismo, existencialismo o sea lo que fuere, sabe que nuestras convicciones incluso sobre los asuntos más puramente intelectuales no pueden evitar el afectar fundamentalmente nuestras reacciones literarias.

Los puristas pueden responder que incluso aunque todos los lectores permitan de hecho que sus creencias se inmiscuyan con un punto de vista objetivo de la obra, no deberían hacerlo. Lo que nos coloca otra vez donde comenzamos: si queremos tratar con una literatura ideal que nunca ha existido en la tierra o en el mar, y postulamos un lector ideal que nunca podría existir, y entonces juzgamos todos los libros y todos los lectores lo más aproximados posible a este estado puro, éste es nuestro privilegio. Pero tal como son los hechos incluso la mejor de las literaturas depende radicalmente de la concurrencia de creencias, de autores y lectores. En una excelente discusión de este problema M. H. ABRAMS dice que no haría falta señalarlo si una generación de exhortación a la «objetividad» no nos hubiese descarriado:

«¿Es una apreciación de la *Oda a una urna griega* completamente independiente de las creencias del lector? Seguro que no. A medida que se desarrolla, el poema llama la atención constantemente a un complejo de creencias que son el producto de las ordinarias experiencias humanas con la vida, la gente, el amor, la mutabilidad, la edad y el arte. Estas subsisten menos en forma de proposición que en forma de actitudes no verbalizadas...; pero están listas a precipitarse en aserciones cuando sean radicalmente desafiadas... Si el poema surte efecto, nuestra apreciación de los asuntos que presenta no es distanciadamente contemplativa sino activamente comprometida... Estamos interesados en una forma que trae a la obra toda nuestra economía moral y se expresa continuamente en actitudes de aprobación o desaprobación, simpatía o antipatía.»²¹

Esto no significa, por supuesto, que los católicos no puedan disfrutar *El paraíso perdido* más que pudieran con una obra épica católica de segunda clase, o que los protestantes no puedan disfrutar

21 *Literature and Belief*, págs. 16-17.

El hábito de perfección más que pudieran con un himno protestante de segunda categoría. Significa simplemente que las diferencias de creencia incluso en el sentido de sistemas abstractos y especulativos, son siempre relevantes hasta cierto punto, a menudo enredando seriamente, y a veces fatales. Imaginemos una tragedia bellamente escrita con un nazi convencido de las SS como héroe, cuyo trágico error sería el de jugar temporal y fatalmente con los ideales democráticos burgueses. ¿Hay alguno de nosotros, prescindiendo de nuestro compromiso con la objetividad, que pudiera pretender que el acuerdo o desacuerdo con las ideas del autor en tal obra no tendría relación con nuestra aceptación o rechazo de su arte?

Es verdad que algunas grandes obras parecen elevarse sobre las disparidades del sistema especulativo y ganan lectores de todas las facciones. SHAKESPEARE es el ejemplo preeminente. Las normas en sus obras son ciertamente compatibles con más filosofías que las que se encierran en la mayoría de nuestros dogmas; precisamente esta tendencia hacia el centro, esta falta de parcialidades, esta capacidad de hender hasta el corazón de los problemas que todas las filosofías intentan tratar con términos conceptuales, es lo que hace a estas obras lo que llamamos universales. El arte excelso puede juntar a hombres de distintas convicciones virtiendo sus diferentes vocabularios en una tangible experiencia que incorpore lo que significan. De esta forma el arte media entre las filosofías: platónico y aristotélico, católico y protestante, liberal y conservador, pueden estar de acuerdo que estas vidas son cómicas y aquellas trágicas, que esta conducta es viciosa y aquella admirable, que de un modo u otro estas obras expresan existencialmente, como lo expresa la moda, lo que la vida significa.

Pero estamos lejos de decir que toda gran literatura es compatible con todas las creencias. Aunque SHAKESPEARE parece, observado superficialmente, «no tener creencias», aunque es imposible extraer de las obras una formulación filosófica, religiosa o política coherente que satisfaga a todos los lectores, no es difícil señalar innumerables normas que debemos aceptar si queremos calar en cada obra, y algunas de éstas se encuentran en todas las de SHAKESPEARE. Es verdad que estas creencias son autoevidentes en su mayoría, e incluso lugares comunes, pero esto es precisamente porque son aceptables para la mayoría de nosotros. SHAKESPEARE requiere que creamos que está bien honrar a nuestros padres, y que está mal matar a hombres viejos como Lear o vaciar los ojos de viejos hombres como Gloucester. Insiste que está siempre mal usar a otros como instrumentos para los propios fines, tanto por el asesinato como por la calumnia; que es bueno

amar, pero malo amar egoístamente, que la vejez desvalida es digna de lástima y que el ciego egoísmo merece castigo. Él nunca nos permite olvidar que el mundo está hecho del bien y del mal en mezclas muy extrañas y espantosas o que el sufrimiento es una parte esencial de la condición del mundo, pero también recuerda que puede producir una madurez que lo justifica todo: en sus obras, el sufrimiento, como cualquier otra cosa, tiene cierto sentido en un universo ordenado. Tal lista de normas persistentes es sorprendentemente similar a las normas derivadas de otros grandes autores, así como de aquellos considerados muchas veces mediocres. Ciertamente trabajar de acuerdo con tales universales no es bastante para hacer grande a un autor. Pero aceptarlas en las obras donde son pertinentes es un paso fundamental antes de poder experimentar su grandeza.

Raramente hablamos en estos términos sobre la literatura famosa sólo porque los damos por supuestos o porque nos parecen pasados de moda.²² Sólo un maníaco, presumiblemente, se pondría al lado de Goneril y Regan contra Lear. Es solamente cuando una obra parece explícitamente teorizante o cuando hombres razonables pueden estar en desacuerdo serio sobre sus valores, cuando se suscita la cuestión de creencia. Incluso cuando se presenta, a menudo es engañosa si pensamos en las creencias en términos de teorías especulativas. Las grandes obras «católicas» o «protestantes» no son, esencialmente, católicas o protestantes en absoluto. Incluso aunque se presuma que un católico obtiene placeres adicionales y atisbos no disponibles a los no católicos al leer *Nudo de vívoras* de MAURIAC, el cuadro que presenta de un hombre miserable a causa de su propia confusión espiritual depende para sus efectos de valores comunes a la mayor parte de las opiniones sobre el destino del hombre. Cualquier lector que crea que la miseria humana es lastimosa y que sentir constantemente

22 Después de una enumeración similar, aunque más extensa, de los valores de SHAKESPEARE, ALFRED HARBAGE parece oír en la lejanía, como yo, un coro de voces muy modernas protestando porque están todos mal. Se gira y las mira y para mí todo lo tiene bien: «Si alguno puede preguntar cómo un artista de la inteligencia postulada más arriba puede haber aceptado los valores descritos en este libro, tan plagiado y victoriano, tan burgués y gusarapiento... (contesto que) un gran poeta podía aceptar los valores porque eran grandes valores. Representaban una síntesis de productos de la filosofía judaica y helenística que han mostrado el mayor poder de supervivencia, literalmente, el mejor que se ha conocido y pensado en el mundo. Nada desde el tiempo de SHAKESPEARE ha puesto en tela de juicio la evidencia de un universo ordenado, por más vergonzosamente que deba definirse ahora, o de la superioridad de una ética del amor...» (*Shakespeare and the Rival Traditions*, Nueva York, 1952, pág. 296).

envidia y miedo y desconfianza es ser miserable, debe compadecer a este hombre. Cualquiera que crea que es bueno o importante, para un hombre miserable sin amor, encontrar algún arrepentimiento y amor, no importa cuán ligero sea, antes de morir, no puede evitar llegar a esta conclusión. La falta de interés del lector no católico sobre si el protagonista recibirá la extrema unción o no, un problema que juega un papel secundario en el libro, reducirá sin duda su respuesta hasta cierto grado. Pero el nudo de vívoras corroe tan extremadamente a un incrédulo como al lector más ortodoxo.

Aunque tales universales operan inevitablemente en toda la literatura bien lograda hasta cierto punto, es verdad que la mayoría de obras cuyos autores han pedido al lector que sea objetivo, de hecho han dependido grandemente de la sustitución de valores no convencionales o privados, llamados a menudo «mitos» por la crítica moderna, por modelos más convencionales o públicos. Lejos de pedir objetividad, sus autores realmente han pedido compromiso en un eje desusado. Lo extraño en mucha literatura moderna, cuando se encuentra por primera vez, viene en gran parte de esta sustitución, a menudo no reconocida y no confirmada por ninguna clasificación ni intensificación, de una nueva y peculiar escala de normas.

Así la «novela de sensibilidad» como la escribieron VIRGINIA WOOLF y otros, rechazó deliberadamente la mayoría de los valores en cuyos efectos se basaba la antigua ficción. En *To the Lighthouse* hay poco esfuerzo en atraer nuestros sentimientos intensamente contra o a favor de uno o más de los personajes sobre la base de sus rasgos morales o intelectuales. En vez de esto el valor de la «sensibilidad» se ha colocado en el centro de todo; los personajes que, como la señora Ramsay, tienen una sensibilidad altamente desarrollada son simpáticos; los «villanos» son los que, como el señor Ramsay son insensitivos. Leemos casi tanto para descubrir más pruebas de sensibilidad como para descubrir qué ocurre con los personajes. La revelación del todo, tal como es, es el sentimiento general más que el significado de los sucesos.²³ Pero esto, por supuesto, no significa que la creencia

23 «La nueva filosofía abrió fuentes de interés para la novela que permitieron hacer caso omiso de cuantos valores habían dependido escritores como GEORGE ELIOT y HENRY JAMES en un período todavía más remoto. Como el naturalismo, trajo consigo su propia versión de una estética, facilitó un medio que no incluía otros valores más que el primario de la autoexpresión.» WILLIAM TROY, *Virginia Woolf: the Novel of Sensibility, The Symposium*, III, enero-marzo 1932, 53-63, y abril-junio 1932, 153-66, reproducido en Zabel, *Literary Opinion in America*, ed. revisada, Nueva York, 1951, pág. 324.

sea irrelevante. El lector que no valora la sensibilidad tan altamente como VIRGINIA WOOLF dejará de disfrutar gran parte de su obra a menos que sea persuadido por ésta, al ir leyendo, a cambiar su opinión.

Similarmente, si me digo a mí mismo, cuando leo *Ulises*, «Bloom es un hombre malo porque se masturba en público», o «el forastero» de CAMUS «es malvado porque comete un asesinato», estoy obviamente excluido de cualquier experiencia completa de *Ulises* o *El Forastero*. Es verdad, pienso, que valores morales de otra clase están operando en ambas obras.²⁴ Pero también es verdad que ni a JOYCE ni a CAMUS les importa mucho si sus personajes son buenos en cualquier sentido de la palabra excepto en el propio del autor. Por otro lado, en las últimas obras de TOLSTOY, el principal valor es uno estrictamente moral; una multitud de creencias que uno debe aceptar para leer a JOYCE o a CAMUS, a FAULKNER o a HEMINGWAY no solamente son ignoradas sino también activamente combatidas por la retórica de una historia como *Donde hay amor, también está Dios*.

De este modo el problema para el lector es realmente el de descubrir qué valores están a la expectativa y cuáles están genuinamente operando, aunque en obras modernas sea a menudo subrepticamente. Emitir un juicio donde el autor quiere neutralidad es leer mal. Pero ser neutral u objetivo donde el autor exige compromiso es igualmente leer mal, aunque el efecto probablemente será menos obvio y puede incluso pasarse por alto fuera de un sentimiento de aburrimiento. Al principio del período moderno, el peligro de un excesivo juicio dogmático sin duda fue el más grande. Pero estoy convencido que por lo menos durante dos décadas, ha resultado ahora mucha más interpretación mala de lo que solamente puedo llamar neutralidad dogmática.

LA CREENCIA ILUSTRADA: «EL CUENTO DE LAS VIEJAS MUJERES»

La mejor prueba de nuestra dependencia de las creencias cuando hacemos es una ojeada detallada a nuestras reacciones a cualquier episodio. Pero la evidencia es más clara cuando uno trata con un episodio cuyos valores uno no puede ni aceptar plenamente ni rechazar completamente.

24 Para un argumento convincente de que la moralidad es importante en *Ulises*, vid. *A Comic Principle in Sterne-Meredith-Joyce* de LAWRENCE THOMPSON. Vid. también pág. 121, supra.

En *El cuento de las viejas mujeres* (1908), ARNOLD BENNETT muestra a la joven heroína, Sofía, fugándose con Gerald Scales. Se encuentran en una habitación de hotel. En la forma que tanto molestaba a VIRGINIA WOOLF, el narrador de BENNETT revolotea sobre sus personajes observando los pensamientos, ya de uno, ya de otro, y comentando como le viene en gana.

«Ella era su presa, él la estrechaba... Algo en él le había obligado a colocar la castidad de ella sobre el altar de su deseo. Y el sol brilló resplandeciente. Él la besó todavía más ardientemente, y con el leve toque de condescendencia de un vencedor; y su vehemente respuesta restauró completamente la autoconfianza que él había estado perdiendo. 'Ahora no tengo a nadie excepto a ti' murmuró ella con voz derretida. Ella suponía, en su ignorancia, que la expresión de este sentimiento le agradaría. No sabía que a un hombre usualmente le desalentaba, porque le prueba que la otra persona está pensando en sus responsabilidades y no en sus privilegios. Ciertamente sosegó a Gerald, aunque sin comunicarle el sentido de Sofía de sus responsabilidades. Sonrió vagamente. Para Sofía su sonrisa era un milagro continuamente renovado; juntaba precipitada alegría con una insinuación de ansiosa súplica de una forma que nunca dejó de hechizarla. Una chica menos inocente que Sofía pudiera haber adivinado en aquella adorable sonrisa medio femenina que ella podía hacer todo con Gerald excepto confiar en él. Pero Sofía tenía mucho que aprender» (Libro III, cap. I).

Lo que más obviamente impresiona aquí son los «intereses prácticos». Si tenemos que reaccionar ante el gran error de Sofía como evidentemente desea BENNETT, primero debemos sentir desprecio por Gerald. Por esto se le ha llamado «Scales», y en la cita se le describe explícitamente como autosatisfecho, condescendiente, irresponsable, informal. Sus acciones, que en gran parte de la ficción moderna hablarían por sí solas, apoyan este comentario explícito: él es despreciable en todo, y es obvio que no podemos disfrutar la ironía dramática de esta escena si no sentimos desconfianza y desprecio por él.

«Pero Sofía tenía mucho que aprender». No sólo debemos emitir un juicio sobre el viscoso seductor, sino también tenemos que estar de acuerdo con el juicio del narrador sobre Sofía. Y éste es un juicio bastante complejo, más complejo del que muchos de nosotros lograríamos por nuestra cuenta con precisión. Debemos ponernos de lado de ella contra Gerald, pero al mismo tiempo debemos considerarla imprudente y ciega. Ella tiene parcialmente la culpa del desastre inminente, con todo es «inocente» y, por tanto, digna de lástima.

Para pensar en ella de este modo debemos aceptar de buena gana que su tipo de inocente ignorancia es más disculpable y por tanto más digno de compasión que el egoísta desatino de Gerald. Para ayudarnos en este juicio, que fácilmente pudiera invertirse por un novelista hábil, tenemos su castidad contra su maquinación. Pero BENNETT no está seguro del todo que esto sea bastante. Hace hincapié en su condición de inocente víctima, y en la página siguiente trata de nuevo de aclarar quién debe ser compadecido. «Ella parecía eternecedoramente joven, virgen, inexperta, cándida, desamparada en medio de terribles peligros.»

BENNETT nos pide, en resumen, que aceptemos a Sofía como una persona buena pero tonta. Si aprobamos la conducta de Gerald pese a los esfuerzos de BENNETT, si detestamos la autocompasión, las muchachas ignorantes, o si, para trasladarnos en otra dirección, rehusamos apiadarnos de cualquier joven soltera que da una «vehemente respuesta» a besos «ardientes» en una habitación de hotel, difícilmente podemos reaccionar como intenta BENNETT. Y probablemente seremos incapaces de seguir leyendo, a menos que encontremos creencias compensatorias que podamos compartir con el autor. De este modo, nuestra valoración ética de los dos personajes es esencial al episodio y al libro en conjunto.

Pero no solamente debemos estar de acuerdo con el juicio del autor sobre la seducción, la ignorancia, el impudor, la pasión sexual en las muchachas y el matrimonio. Encontramos muchos incentivos para nuestros intereses cualitativos aunque aquí parezcan estar subordinados. Tanto si elegimos o no el llamar creencias a nuestro consenso con tales intereses, es claro que nuestra lectura depende de nuestro acuerdo con el juicio implícito de BENNETT de que estaremos en mejor posición empleando nuestro tiempo en este espectáculo escrito que mirando afuera a través de nuestras ventanas el desfile que pasa o leyendo una historia de seducción en *True Story Magazine*. Debemos estar de acuerdo, por ejemplo, en que está artísticamente permitido narrar una historia de esta forma intrusiva, con comentario pródigo del omnisciente autor. Cuando rehusamos aceptar no sólo este valor en general, sino la manifestación particular de éste aquí, la historia pierde a nuestros ojos. Si la cualidad de cada intrusión no está autojustificada, si el estilo y la forma del autor manifiesto no son en sí mismos apremiantes, entonces nuestro escepticismo en este aspecto de la historia estorbará en nuestro disfrute de la obra total.

La confusión no es, ni mucho menos, que el autor esté presente, sino que el autor que está presente divulga un secreto una y otra vez

como sin preocuparse suficientemente por lo que hace: «algo en él», «altar del deseo», «vehemente respuesta», «voz derretida...». BENNETT se ha hecho responsable de estas bagatelas y encontramos cierta dificultad en perdonarle. Como veremos más tarde, el autor que atribuye el estilo de su trabajo a un narrador que es informal hasta cierto punto, puede salirse hasta con un asesinato, procurándose una excusa conveniente si encontramos inconsistencias: «éstas son características de mi narrador, no más» (vid. cap. XI).

Finalmente, nuestras creencias intelectuales están profundamente implicadas. Ya que el autor se entremete explícitamente, nuestro acuerdo o desacuerdo se nos recuerda más de lo que pudiera ser de otro modo. Aunque el BENNETT que está implicado aquí es menos convincente que los inteligentes e irónicos comentadores que son los autores creados por FIELDING, AUSTEN, MEREDITH o incluso FAULKNER, para mí el episodio es más intenso cuando el autor comenta directamente: el punto de vista irónico de BENNETT sobre sus criaturas las redime hasta cierto punto de la condenación merecida por su estilo. «Ella no sabía que a un hombre usualmente le desalentaba esto», dice de su confesión de dependencia, «porque le prueba que la otra persona está pensando en sus responsabilidades y no en sus privilegios. Ciertamente sosegó a Gerald». Esto puede no ser lo mismo de FIELDING, pero es bastante bueno para ahorrar al episodio el merecer como una anticipación intencionada de la intencionalmente monótona e insensata seducción en *The Waste Land* de ELIOT. Aunque estaría de acuerdo en que a través de la novela hay demasiado narrador, eliminarlo haría al libro insoportablemente aburrido.

Es claro que tal juicio depende de mi consenso con las especulaciones de BENNETT. Donde disiento con él, sea en su comentario explícito del sentido vital en las *Cinco Ciudades* o en el juicio implícito comunicado por todas las formas menos evidentes de la voz del autor, el libro pierde a mis ojos. Pretender que leemos de otra forma, demandar que podemos convertirnos en lectores objetivos, desapasionados, completamente tolerantes, a fin de cuentas es una tontería.

«Pero él (el narrador) no sabe qué sorpresas le esperan si alguien se pone a analizar el montón de verdades y mentiras que ha coleccionado aquí.» «DR. S.» en *Confessions of Zeno*.

«Le aviso a tiempo porque no intento sorprenderle, como suelen algunos autores maliciosos, que sólo buscan esto.» ANTOINE FURETIÈRE en *Le roman bourgeois*, 1966.

«Quizás eliminaré el capítulo precedente. Entre otras razones, en las últimas líneas hay algo que pudiera ser interpretado como un error por mi parte... Miremos hacia el futuro. Dentro de setenta años, un individuo delgado, cetrino, de cabello gris, que no ama otra cosa que los libros, estará inclinado sobre la página precedente tratando de hallar el error.» MACHADO DE ASSIS, *Epitaph of a Small Winner*.

Capítulo VI

Tipos de narración

Hemos visto que el autor no puede escoger el evitar la retórica; el puede sólo elegir la clase de retórica que empleará. No puede elegir el influir o no en las evaluaciones de sus lectores por su elección de la forma narrativa; sólo puede elegir el hacerlo bien o pobremente. Como los dramaturgos siempre han sabido, incluso el más puro de los dramas no es puramente dramático en el sentido de ser presentado enteramente, de ser mostrado por completo como si tuviese lugar en este momento. Siempre existe lo que DRYDEN llamó «relaciones» a mantener, y si el autor trata de ignorar este engorroso hecho, «algunas partes de la acción son más convenientes para representarse, otras para narrarse».¹ Pero ¿quién las narra? El dramaturgo debe decidir y el caso del novelista se diferencia en que sus opiniones son más numerosas.

Si pensamos en los muchos recursos narrativos conocidos en la ficción, pronto llegamos a un sentimiento de perpleja insuficiencia de nuestra clasificación tradicional del «punto de vista» en tres o cuatro clases, alterable solamente en la «persona» y el grado de omnisciencia. Si nombramos tres o cuatro de los grandes narradores, por ejemplo Cidi Hamete Benengeli, Tristram Shandy, el «yo» de *Middlemarch* y Strether, a través de cuya visión nos llega la mayoría de *Los embujadores*, comprendemos que describir a cualquiera de ellos con terminos tales como «primera persona» y «omnisciente» no nos dice nada sobre cómo difieren uno del otro, o por qué tuvieron éxito mientras otros descritos en los mismos términos fracasaron.² En tal caso

1 *An Essay of Dramatic Poesy* (1668). Aunque esta cita viene de LISIDEIUS a su defensa del drama francés, y no de NEANDER, que parece defender a DRYDEN, la posición se da por sentada en la respuesta de NEANDER; la única disputa es sobre qué partes son más apropiadas para ser representadas.

2 No vale la pena catalogar aquí cualesquiera clasificaciones arbitrarias para rechazarlas. Oscilan de la más simple y menos útil, en un habilidoso y popular ensayo de C. E. MONTAGUE (*Sez 'e' or Thinks 'e', A Writer's Notes on*

valdría la pena intentar una lista más completa de las formas que puede tomar la voz del autor, como un resumen de los capítulos precedentes, tanto como una base para las partes II y III.

LA PERSONA

Quizá la distinción más trabajada es la de la persona. Decir que una historia se narra en primera o tercera persona³ no nos indicará nada de importancia a menos que seamos más precisos y describamos cómo las cualidades particulares de los narradores se relacionan con efectos específicos. Es verdad que la elección de la primera persona está a veces indebidamente limitada; si el «yo» tiene acceso inadecuado a la información necesaria el autor puede ser conducido a improbabilidades. Y hay otros efectos que en ciertos casos pueden imponer una elección. Pero difícilmente podemos esperar hallar criterios útiles en una distinción que apila toda la ficción en dos, o máximo tres montones. En este montón vemos a *Henry Esmond*, *Un barril de amonti llado*, *Los viajes de Gulliver* y *Tristram Shandy*. En aquel tenemos *La feria de las vanidades*, *Tom Jones*, *Los embajadores* y *Brave New World*. Pero en *La feria de las vanidades* y en *Tom Jones* el comentario es en primera persona, semejándose a menudo más al íntimo efecto de *Tristram Shandy* que al de muchas obras en tercera persona. Y de nuevo, el efecto de *Los embajadores* está mucho más próximo al de las grandes novelas en primera persona, ya que Strether «narra» en gran parte su propia historia, aunque él es siempre aludido en tercera persona.

Adicional evidencia de que esta distinción es menos importante de lo que se ha pretendido a menudo se ve en el hecho de que todas las distinciones funcionales a continuación se aplican a ambas narraciones en primera y en tercera persona.

His Trade, Londres, 1930, Pelican ed., 1952, págs. 34-35) al valioso estudio de NORMAN FRIEDMAN (*Point of View*, PMLA, LXX, diciembre 1955, págs. 1.160-1.184).

3 Los esfuerzos para usar la segunda persona nunca han sido muy afortunados, pero es asombroso cuán poca diferencia real produce esta elección. Cuando se me dice al principio de un libro, «usted ha puesto su pie izquierdo... Usted se escapa por la estrecha abertura... sus ojos están medio abiertos» es verdad que la radical artificialidad distrae por un tiempo. Pero al leer *La Modification* de MICHEL BUTOR, París, 1957, del que viene este comienzo, sorprende cuán rápidamente uno es absorbido por el «presente» ilusorio de la historia, identificando la propia visión con el «vous» casi tanto como con el «yo» y el «el» de otras historias.

NARRADORES DRAMATIZADOS Y NO DRAMATIZADOS

Quizás las más importantes diferencias en el efecto narrativo dependen de si el narrador está dramatizado por derecho propio y de si sus creencias y características están compartidas con el autor.

El autor implícito (el segundo «yo» del autor). — Incluso la novela en la que ningún narrador está dramatizado crea un cuadro implícito de un autor que permanece tras el escenario, como director de escena, como titiritero, o como un Dios indiferente silenciosamente cortándose las uñas. Este autor implícito es siempre distinto del «hombre real», cualquiera que supongamos que sea, el cual crea una versión superior de sí mismo, «un segundo yo», a medida que crea su obra (cap. III).⁴

En tanto la novela no se refiere directamente a este autor, no habrá distinción entre él y el narrador implícito, no dramatizado; en *The Killers* de HEMINGWAY por ejemplo, no hay otro narrador más que el segundo «yo» implícito que HEMINGWAY crea al escribir.

Narradores no dramatizados. — Las historias usualmente no son tan rigurosamente impersonales como *The Killers*; la mayoría de cuentos se presentan como pasando por la conciencia de un narrador, sea un «yo» o un «él». Incluso en el drama mucho de lo que se nos da se narra por alguien, y a menudo estamos tan interesados en el efecto en la propia mente y corazón del narrador como lo estamos en saber qué más tiene que contarnos el autor. Cuando Horacio nos cuenta su primer encuentro con el fantasma en *Hamlet*, su propio personaje, aunque nunca mencionado, es importante para nosotros cuando escuchamos. En la ficción, tan pronto como encontramos un «yo» tenemos conciencia de una mente experimentadora cuyos puntos de vista sobre la experiencia aparecerán entre nosotros y el suceso. Cuando no hay un «yo», como en *The Killers*, el lector inexperto puede cometer la equivocación de pensar que la historia viene a él no mediatizada. Pero no se puede cometer tal error desde el momento que el autor coloca un narrador explícitamente en el cuento, incluso si no tiene ninguna característica personal.

Autores dramatizados. — En cierto sentido incluso el más reticente narrador ha sido dramatizado tan pronto como se refiere a sí mismo

4 Una excelente enumeración de las sutilezas escondidas bajo las aparentemente simples relaciones entre los autores reales y los «yo» que crean cuando escriben puede verse en *Makers and Persons* por PATRIK CRUTTWEILL, *Hudson Review*, XII, invierno 1959-60, págs. 487-507.

como «yo», o como FLAUBERT, nos cuenta que «nosotros» estábamos en la clase cuando entró Charles Bovary. Pero muchas novelas dramatizan a sus narradores hasta la saciedad, convirtiéndoles en personajes que son tan vívidos como aquellos de los que nos cuentan (*Tristram Shandy*, *Remembrance of Things Past*, *Heart of Darkness*, *Dr. Fausto*). En tales obras el narrador es a menudo radicalmente diferente del autor implícito que lo crea. La extensión de los tipos humanos que han sido dramatizados como narradores es casi tan grande como la extensión de otros personajes ficticios y debemos decir «casi» porque hay algunos personajes que no están completamente calificados para narrar o «reflejar» una historia (FAULKNER puede usar el idiota para *una parte* de su novela sólo porque las otras tres partes están para poner de relieve y clarificar el embrollo del idiota).

Deberíamos recordar que muchos narradores dramatizados nunca están explícitamente clasificados como narradores. En cierto sentido, cada discurso, cada gesto, cuenta algo; la mayoría de las obras contienen narradores disfrazados que se usan para contar a la audiencia lo que necesita saber, bajo la apariencia de representar meramente sus papeles.

Aunque los narradores disfrazados de esta clase raramente están tan explícitamente designados como Dios en Job, a menudo hablan con una autoridad como si fuesen Dios. Mensajeros que regresan para contar lo que ha dicho el oráculo, mujeres tratando de convencer a sus maridos que el trato mercantil no es ético, antiguos partidarios de la familia debatiendo con vástagos descarriados... estos producen a menudo más efecto en nosotros que en sus oyentes oficiales; el rey prosigue con su búsqueda obstinada; el marido lleva a cabo su negocio; el joven réprobo sigue hacia el infierno como si nada se hubiese dicho, y tan seguro como si el mismo autor o su narrador oficial nos lo hubiesen dicho. «Ella está riéndose ante tus narices, hermano», dice Cleante a Orgon en *Tartufo*, «y francamente, sin querer hacerte enfadar, debo decir que ella tiene bastante razón. ¿Cuándo se ha oído hablar de tal extravagancia? Te juro, hermano, que debes estar loco».⁵ Y en la tragedia hay usualmente un coro, un amigo, o incluso un pícaro probo que dice la verdad en contraste con los trágicos errores del héroe.

Los narradores no declarados más importantes en la ficción moderna son los «centros de conciencia» en tercera persona a través

5 De una traducción no publicada de MARCEL GUTWIRTH.

de los cuales los autores han filtrado sus narrativas. Precisamente cumplen la función de narradores manifiestos tanto si tales «refletores», como solía llamarlos JAMES, son espejos muy pulidos reflejando la compleja experiencia mental como si son los «objetivos fotográficos» más bien turbios, dirigidos a los sentidos de mucha de la ficción desde JAMES, y la cumplen aunque puedan añadir sus propias intensidades.

«Gabriel no había ido a la puerta con los otros. Estaba en una parte oscura del vestíbulo contemplando la escalera. Una mujer estaba de pie arriba, junto al primer peldaño, también en la sombra. Él no podía ver su cara pero podía ver los cuadros de color terracota y rosa salmón de su falda que la sombra hacía aparecer blancos y negros. Era su mujer. Estaba apoyada al pasamano escuchando algo... Se preguntó de qué es símbolo una mujer de pie en la escalera en la sombra escuchando una música distante» (*El Muerto* de JOYCE).

Las mismas ventajas reales de este método, para algunos propósitos, han proporcionado un tema dominante en la crítica moderna. Realmente, mientras nuestra atención esté centrada en tales cualidades como la naturalidad y la intensidad, las ventajas parecen abrumadoras. Solamente cuando rompemos la suposición a la moda de que toda buena ficción intenta la misma clase de vívida ilusión en la misma forma, estamos obligados a reconocer las desventajas. El reflector en tercera persona es solamente un modo entre muchos, apropiado para algunos efectos pero engorroso e incluso dañoso cuando se desean otros efectos (caps. XI-XIII, infra).

OBSERVADORES Y AGENTES NARRADORES

Entre los narradores dramatizados hay meros observadores (el «yo» de *Tom Jones*, *El egoísta*, *Troilus and Criseyde*) y hay agentes narradores que producen algún efecto limitado en el curso de los sucesos (fluctuando desde el compromiso menor de Nick en *The Great Gatsby*, pasando por el amplio toma y daca de Marlow en *Heart of Darkness*⁶ hasta el papel central de Tristram Shandy, Moll Flanders,

6 Para una cuidadosa interpretación del desarrollo y las funciones de Marlow en las obras de CONRAD vid. *Apology for Marlow* de W. Y. TINDALL en *From Jane Austen to Joseph Conrad*, ed. R Robert C. Rathburn y Martin Steinmann Jr., Minneapolis, Minn., 1958, págs. 274-85. Aunque MARLOW mismo a menudo es una víctima de las ironías de CONRAD, es generalmente un reflector fidedigno de las claridades y ambigüedades del autor implícito. Un tratamiento mucho más completo, y una obra notable para un estudiante universitario, es

Huckleberry Finn y, en tercera persona, Paul Morel en *Sons and Lovers*). Es claro que cualesquiera reglas que podamos descubrir sobre los observadores puede no aplicar a los agentes narradores, y sin embargo la distinción raramente se hace sobre el punto de vista (capítulo XII).

ESCENA Y RESUMEN

Todos los narradores y observadores, sean en primera o tercera persona, pueden transmitirnos sus cuentos principalmente como una escena (*The Killers*, *The Awkward Age*, las obras de IVY COMPTON-BURNETT y de HENRY GREEN), principalmente como un argumento resumido o lo que LUBBOCK llamó «cuadro» (casi todos los cuentos no escénicos en *The Spectator* de ADDISON) o más comúnmente como una combinación de los dos.

Como la distinción entre formas dramáticas y narrativas de ARISTÓTELES, la algo diferente distinción moderna entre la exposición y la narración no abarca todo. Pero la dificultad reside en que proporciona una amplia cobertura con crasa imprecisión. Narradores de todos los aspectos y matices deben relatar sólo el diálogo o bien apoyarlo con «direcciones escénicas» y descripciones de la decoración. Pero cuando pensamos en el efecto radicalmente diferente de una escena relatada por Huck Finn y una escena relatada por el Montresor de Poe, vemos que la cualidad de ser «escénico» sugiere muy poco sobre el efecto literario. Compárese también el delicioso resumen de doce años en dos páginas de *Tom Jones* (Libro III, cap. I) con la tediosa exposición de incluso diez minutos de conversación inexpurgada en manos de un SARTRE cuando permite a su pasión por el «realismo duradero» dictar una escena cuando se requiere un resumen. Como se mostró en los capítulos I y II el contraste entre la escena y el argumento o resumen, entre la exposición y la narración será de poco uso hasta que especifiquemos la clase de narrador que está proporcionándonos la escena o el resumen.

EL COMENTARIO

Los narradores que se permiten a sí mismos narrar así como exponer varían grandemente dependiendo de la cantidad y la clase de

comentario permitido en adición a una relación directa de sucesos en la escena y el resumen. Por supuesto que tal comentario puede extenderse sobre cualquier aspecto de la experiencia humana y puede estar relacionado con el asunto principal en innumerables formas y grados. Tratarlo como un recurso único es ignorar importantes diferencias entre el comentario que es meramente ornamental; el comentario que sirve un propósito retórico pero no es parte de la estructura dramática, y el comentario que es integral a la estructura dramática, como en *Tristram Shandy* (caps. VII, VIII, infra).

NARRADORES CONSCIENTES DE SÍ MISMOS

Abreviando la distinción entre observadores y agentes narradores, de todas estas clases tenemos la distinción entre los narradores (capítulo VIII) conscientes de sí mismos como escritores (*Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Barchester Towers*, *The Catcher in the Rye*, *Remembrance of Things Past*, *Dr. Fausto*) y narradores u observadores que raramente si no nunca discuten su quehacer (*Huckleberry Finn*) o que parecen no darse cuenta de que están escribiendo, pensando, hablando o «reflejando» una obra literaria (*The Stranger* de CAMUS, *Haircut* de LARDNER, *The Victim* de BELLOW).

VARIACIONES DE DISTANCIA

Tanto si están implicados en la acción como agentes o víctimas, como si no lo están, los narradores y los reflectores en tercera persona difieren notablemente de acuerdo con el grado y la clase de distancia que los separa del autor, del lector y de los otros personajes de la historia. En cualquier experiencia al leer hay un diálogo implícito entre el autor, el narrador, los otros personajes y el lector. Cada uno de los cuatro puede extenderse, en relación con cada uno de los otros, de la identificación a la completa oposición, en cualquier eje de valores morales, intelectuales, estéticos e incluso físicos (¿el lector que tartamudea reacciona a la tartamudez de H. C. Earwicker como yo lo hago?: seguramente no). Por supuesto se incluyen los elementos discutidos usualmente bajo «distancia estética»; la distancia en el tiempo y en el espacio, diferencias de clase social o convenciones de habla o vestimenta, éstas y muchas otras sirven para controlar nuestro sentido de que estamos tratando con un objeto estético tal como las lunas de papel y otros efectos escénicos irrales de algún drama moderno también tienen un efecto «enajenante». Pero no debemos con-

fundir éstos con los efectos igualmente importantes de las creencias personales y de las cualidades, en el autor, el lector, el narrador y todos los otros en el reparto de los personajes.

1. El *narrador* puede estar más o menos distante del *autor implícito*. La distancia puede ser moral (Jason versus FAULKNER, el barbero versus LARDNER, el narrador versus FIELDING en *Jonathan Wild*). Puede ser intelectual (TWAINE y Huck Finn, STERNE y Tristram Shandy sobre la influencia de las narices, RICHARDSON y Clarissa). Puede ser física o temporal: la mayoría de los autores están distantes incluso del más inteligente narrador ya que presumiblemente conocen cómo «acaba todo al fin». Y así sucesivamente.

2. El *narrador* puede también estar más o menos distante de los *personajes* en la historia que cuenta. Puede diferir moral, intelectual y temporalmente (el narrador maduro y su más joven «yo» en *Great Expectations* o *Redburn*); moral e intelectualmente (Fowler el narrador y Pyle el estadounidense en *The quiet American* de GREENE, ambos desviándose radicalmente de las normas del autor pero en diferentes direcciones); moral y emocionalmente (*El collar* de GUY DE MAUPASSANT y *Nuns at Luncheon* de HUXLEY) en la que los narradores aparentan menos compromiso emocional del que MAUPASSANT y HUXLEY claramente esperan del lector; y así sucesivamente en todos los rasgos posibles.

3. El *narrador* puede estar más o menos distante de las propias formas del *lector*; por ejemplo, física y emocionalmente (*La metamorfosis* de KAFKA); moral y emocionalmente (Pinkie en *Brighton Rock*, el avaro en *Nudo de víboras* y los muchos otros degenerados morales que la moderna ficción ha conseguido convertirlos en convincentes seres humanos.

Con el repudio de la narración omnisciente y ante las limitaciones inherentes en los narradores fidedignos dramatizados, apenas sorprende que los autores modernos hayan experimentado con narradores informales cuyas características cambian en el decurso de las obras que narran. Desde que SHAKESPEARE enseñó al mundo moderno que a los griegos se les había pasado por alto el cambio de carácter en el personaje (compárese Macbeth y Lear con Edipo), las historias del desarrollo o degeneración de un personaje se han hecho cada vez más populares. Pero no fue hasta que los autores hubieron descubierto los usos cabales del reflector en tercera persona que ellos pudieron mostrar electivamente a un narrador cambiando a medida que narra. El maduro Pip, en *Great Expectations*, se presenta como un hombre generoso cuyo corazón está donde se supone que está el del lector; se

observa a sí mismo joven apartándose del lector, para luego estar de vuelta otra vez. El reflector en tercera persona puede mostrarse técnicamente en el pretérito pero con efecto presente ante nuestros ojos, acercándose o separándose de los valores del lector. Muchos autores del siglo xx han obrado casi como si estuviesen determinados a agotar todas las posibles formas de la acción basadas en tales cambios: empezar lejos y acabar cerca; empezar cerca, ir lejos y terminar cerca; empezar lejos e ir más lejos; y así sucesivamente. Sin embargo quizá lo más característico haya sido los asombrosos logros en el primero de éstos, al tomar personajes extremadamente antipáticos como Mink Snopes de FAULKNER y transformarlos, a la vez del cambio de carácter y de la manipulación técnica, en personajes dignos y pujantes. Necesitamos con urgencia estudios completos de las varias formas de la acción que han resultado de esta clase de distancia cambiante.

4. El autor implícito puede estar más o menos distante del lector. La distancia puede ser intelectual (el autor implícito de *Tristram Shandy*, que no debe ser identificado con Tristram, más interesado y más sabedor de erudición clásica recóndita que ninguno de sus lectores), moral (las obras de SADE), o estética. Desde el punto de vista del autor, una lectura provechosa de su libro debe eliminar toda distancia entre las normas esenciales de su autor implícito y las normas del supuesto lector. Bastante a menudo para comenzar hay muy poca distancia fundamental; JANE AUSTEN no debe convencernos que orgullo y prejuicio no son deseables. Por otro lado un mal libro se reconoce a menudo más fácilmente porque el autor implícito pide que juzguemos de acuerdo con normas que no podemos aceptar.

5. El autor implícito, llevando al lector con él, puede estar más o menos distante de los otros personajes. Otra vez aquí, la distancia puede estar en cualquier eje de valores. Algunos autores con éxito mantienen la mayoría de sus personajes muy «lejos» en todo (IVY COMPTON-BURNETT y pueden trabajar muy deliberadamente, como dice WILLIAM EMPSON de T. F. POWYS, para mantener una artificialidad que detendrá a sus personajes «a una gran distancia del autor».⁷ Otros presentan una más amplia extensión de lejos a más cerca, en una variedad de ejes. Por ejemplo, JANE AUSTEN presenta una amplia escala de juicio moral (desde la casi completa aprobación de Jane Fairfax en *Emma* hasta el desprecio por Wickham en *Orgullo y pre-*

⁷ *Some Versions of Pastoral*, Londres, 1935, pág. 7. Para una excelente discusión de la artificialidad deliberada de Powys, vid. *The Symbolism of T. F. Powys* de MARTIN STEINMANN, *Critique*, I, verano 1957, págs. 49-63.

juicio), de sabiduría (de Knightley a la señorita Bates o a la señora Bennet), de buen gusto, de tacto, de sensibilidad.

Es obvio que en cada una de estas escalas mis ejemplos no empiezan siquiera a cubrir las posibilidades. Lo que llamamos «compromiso», o «simpatía» o «identificación» está usualmente compuesto de muchas reacciones al autor, a los narradores, a los observadores y a otros personajes. Y los narradores pueden diferir de sus autores o lectores en varias clases de compromiso o desapego, variando de una profunda preocupación personal (Nick en *The Great Gatsby*, MacKellar en *The Master of Ballantrae*, Zeitblom en *Dr. Fausto*) a un desapego blando o ligeramente divertido o simplemente curioso (*Decline and Fall* de WAUGH).

Para una crítica práctica probablemente la más importante de estas clases de distancia está entre el narrador falible o informal y el autor implícito que lleva al lector con él al juzgar al narrador. Si la razón para discutir puntos de vista es hallar cómo se relacionan con los efectos literarios, entonces sin duda las cualidades morales e intelectuales del narrador son más importantes para nuestro juicio que si se refiere al mismo en primera o en tercera persona, o si tiene prerrogativas o limitaciones. Si se descubre que él es falso, entonces se transformará el efecto total de la obra que nos transmite.

Nuestra terminología para esta clase de distancia en los narradores es casi desesperadamente inadecuada. A falta de mejores términos, he llamado a un narrador «fidedigno» cuando habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra (es decir, las normas del autor implícito), «informal» cuando no lo hace. Es verdad que la mayoría de los grandes narradores fidedignos consienten en gran cantidad de ironía incidental, y así no son fidedignos en el sentido de ser potencialmente engañosos. Pero una difícil ironía no es suficiente para hacer a un narrador informal. Ni la informalidad ordinariamente es la mentira, aunque narradores deliberadamente falaces han sido un recurso principal de algunos novelistas modernos (*La caída* de CAMUS, *Natural Child* de CALDER WILLINGHAM, etc.).⁸ Es más a menudo

8 En un reciente ensayo Alexander E. Jones argumentaba convincentemente en defensa de una lectura «directa» de *The Turn of the Screw*, ofreciendo como razón que «el acuerdo básico de la ficción en primera persona es, necesariamente, una confianza en el narrador... A menos que JAMES haya violado las reglas básicas de su arte, la institutriz no puede ser una embustera patológica (PMLA, LXXIV, marzo 1959, 122). Sea lo que fuere lo que haya podido ser verdad en tiempos de JAMES, es claro que en la ficción moderna ya no existe más tal acuerdo. El único acuerdo sobre el que se puede confiar es, como nuestro en el

lo que JAMES llama «inconsciencia»; el narrador se equivoca, o cree tener las cualidades que el autor le niega. O, como en *Huckleberry Finn*, el narrador reivindica ser naturalmente perverso mientras que a sus espaldas el autor alaba silenciosamente sus virtudes.

De este modo los narradores informales difieren notablemente, dependiendo de cuán lejos y en qué dirección se separan de las normas de su autor; la vieja expresión «tono», como los términos actualmente de moda «ironía» y «distancia», cubre muchos efectos que deberíamos distinguir. Algunos narradores, como Barry Lyndon, se colocan tan «lejos» del autor y del lector como sea posible, respecto a toda virtud a excepción de una clase de vitalidad interesante. Algunos, como Fleda Vetch, el reflector en *The Soils of Poynton* de JAMES, se acercan a representar el ideal de gusto, juicio y sentido moral del autor. Todos ellos hacen enérgicas llamadas a los poderes deductivos del lector más que lo hacen los narradores fidedignos.

VARIACIONES DE APOYO O DE CORRECCIÓN

Tanto los narradores fidedignos como los informales pueden verse desamparados o no corregidos por otros narradores (Gully Jimson en *The Horse's Mouth*, Henderson en *Henderson the Rain King* de BELLOW) o bien apoyados o corregidos (*The Master of Ballantrae*, *The Sound of the Fury*). A veces es casi imposible inferir hasta qué punto es falible un narrador; a veces la corroboración explícita o el testimonio contradictorio hacen fácil la inferencia. Debiera observarse que la confirmación o el apoyo difiere radicalmente de la corrección, dependiendo de si se procura desde dentro de la acción, de modo que el agente narrador pueda beneficiarse de ella, al adherirse a la línea correcta o al cambiar sus propios puntos de vista (*Intruder in the Dust* de FAULKNER), o si es simplemente proporcionada externamente, para ayudar al lector a corregir o a reforzar sus propios puntos de vista en relación con los del narrador (*The Power and the Glory* de GRAHAM GREENE). Obviamente, los efectos del aislamiento serán extremadamente diferentes en ambos casos.

capítulo once, que si un narrador se presenta a sí mismo como hablando o escribiendo al lector, realmente lo hace. El contenido de lo que dice «puede» resultar ser un sueño (*In Dreams Begin Responsibilities* de SCHWARTZ) o una falsedad (*Les corps étrangers* de JEAN CAYROL) o puede no resultar nada, es decir, puede dejarse indeterminadamente entre sueño, falsedad, fantasía y realidad (*Niebla* de UNAMUNO, *Comment c'est* de BECKETT).

EL PRIVILEGIO

Los observadores y los agentes narradores, pagados de sí mismos o no, fidedignos o no, callados o comentando, aislados o apoyados, pueden ser privilegiados al conocer lo que no podría saberse estrictamente por medios naturales o bien limitados a una visión y una inferencia realistas. El privilegio completo es lo que llamamos usualmente omnisciencia. Pero hay muchas clases de privilegios, y muy pocos narradores «omniscientes» tienen permiso para saber o mostrar tanto como sus autores saben.

Necesitamos un buen estudio de las variedades del privilegio y de la limitación de su función. Algunas limitaciones son solamente temporales, o incluso juguetonas, como la ignorancia que FIELDING impone a veces a su «yo» (como cuando duda de sus propios poderes de narración e invoca a las Musas en su ayuda (*Tom Jones*, libro XIII, capítulo I). Algunos son poco más o menos permanentes pero están sujetos a una relajación momentánea, como el generalmente limitado y humanamente realista Ishmael en *Moby Dick*, que sin embargo puede abrirse camino a través de sus limitaciones humanas cuando lo requiere la historia («se enardece pero sin embargo obedece; ¡vaya precavida valentía! murmuró Ahab» sin nadie presente para informar al narrador). Y algunos están confinados a lo que su condición literal les permitiría conocer (Huck Finn en primera persona; Miranda y Laura en tercera persona en las historias de KATHERINE ANNE PORTER).

El más importante privilegio singular es el de obtener una vista introspectiva de otro personaje, a causa del poder retórico que tal privilegio acarrea al narrador. Hay una curiosa ambigüedad en el término «omnisciencia». Muchas obras modernas que clasificamos usualmente como narradas dramáticamente, con todo referido a nosotros a través de los limitados puntos de vista de los personajes, postulan tanta omnisciencia en el autor silencioso como FIELDING pretende para sí mismo. Nuestra errante visita a las mentes de dieciséis personajes en *As I Lay Dying*, de FAULKNER, y el ver solamente lo que estas mentes contienen, puede parecer en cierto sentido no depender de un autor omnisciente. Pero este método es omnisciencia con garras: el autor implícito pide nuestra absoluta fe en sus poderes de adivinación. No debemos dudar ni por un momento que sabe todo respecto a cada una de estas dieciséis mentes o que él ha elegido correctamente cuanto debe mostrarse de cada una. Para abreviar, la narración impersonal

realmente no es un escape de la omnisciencia, el verdadero autor es tan «artificialmente» omnisciente como siempre lo fue. Si la artificialidad evidente fuese un defecto, y no lo es, la narración moderna sería tan defectuosa como la de TROLLOPE.

Otra forma de sugerir la misma ambigüedad es examinar atentamente el concepto de la narrativa «dramática». El autor puede presentar sus personajes en una situación dramática sin presentarlos ni mucho menos en lo que consideramos normalmente una forma dramática. Cuando Joseph Andrews, que ha sido desnudado y golpeado por ladrones, es recogido por una diligencia, FIELDING presenta la escena en lo que según algunos estándares modernos puede parecer un modo inconsistente y dramático. «El pobre infeliz, que yacía inmóvil largo tiempo, apenas empezaba a volver en sí cuando una diligencia se acercó. El postillón, al oír los gemidos de un hombre, detuvo sus caballos y le dijo al cochero que estaba seguro de que había un hombre muerto en la cuneta... Una señora que oyó lo que dijo el postillón, e igualmente oyó los gemidos, pidió ávidamente al cochero que parase para ver qué ocurría. Con lo que le pidió al postillón que bajase y mirase en la cuneta. Así lo hizo y repitió 'que había un hombre sentado, tan desnudo como cuando nació.» Sigue aquí una espléndida descripción, que difícilmente merece el nombre de escena, en la que se indican las egoístas reacciones de cada pasajero. Un joven abogado señala que ellos podrían ser legalmente responsables si rehusasen recoger a Joseph. «Estas palabras tuvieron un sensible efecto en el cochero, que conocía a la persona que las dijo; y el viejo caballero más arriba mencionado, pensando que el hombre desnudo le proporcionaría frecuentes oportunidades de mostrar su ingenio a la señora, se ofreció en unirse a todos dando un bock de cerveza en pago por su billete, hasta que alarmado en parte por las amenazas de uno, y en parte por las promesas del otro, y al estar algo movido a compasión por el estado del pobre hombre, que estaba de pie sangrando y temblando de frío, a la larga accedió.» Cuando Joseph está en la diligencia continúa la misma clase de información directa de la «escena» con frecuentes excursiones, de cualquier modo superficiales, en las mentes y los corazones de la asamblea de locos y bribones, y conjeturas ocasionales cuando el conocimiento completo parece desaconsejable. Si ser dramático es mostrar los personajes dramáticamente obligados el uno con el otro, motivo oponiéndose a motivo, dependiendo el resultado de la resolución de los motivos, entonces esta escena es dramática. Pero si es dar la impresión de que la historia tiene lugar por sí misma, con los personajes existentes en una dramática

relación vis a vis del espectador, no mediado por un narrador y describable solamente por igualación ilativa de palabra con palabra y palabra con hecho, entonces ésta es una escena bastante poco dramática.

Por otro lado, un autor puede presentar un personaje en esta última clase de relación dramática con el lector sin comprometer a aquel personaje en cualquier drama interno. Muchos poemas líricos son dramáticos en este sentido y no dramáticos en cualquier otro. «Este no es un país para hombres viejos.» ¿Quién lo dice? Lo dice YEATS o su «máscara». ¿A quién? A nosotros. ¿Cómo sabemos que es YEATS y no algún personaje tan alejado de él como Caliban está alejado de BROWNING en *Caliban upon Setebos*? Lo entendemos como lo pone en claro la representación dramática; la necesidad del corolario es lo que hace la lírica dramática en este sentido. Para abreviar, Caliban es dramático en dos sentidos, está en una situación dramática con otros personajes, y está en una situación dramática frente a nosotros. El poema de YEATS es dramático solamente en un sentido.

Las ambigüedades de la palabra dramático son aún más complicadas en la novelística que trata de dramatizar directamente estados de conciencia. ¿A *Portrait of the Artist as a Young Man* es dramático? En algunos aspectos sí. No se nos cuenta nada de Stephen. Se le coloca en el escenario frente a nosotros representando su destino solamente con solapadas ayudas a comentarios de su autor. Pero no son sus acciones las que se dramatizan directamente ni es su inmediata palabra la que oímos. Lo que está dramatizado es su relación mental de todo lo que sucede. Vemos su conciencia funcionando en el mundo. A veces lo que registra es dramático en sí mismo, como cuando Stephen se contempla a sí mismo en una escena con otros personajes. Pero el informe en sí mismo, la relación interna, es dramático solamente en el segundo sentido. El informe que se nos da de lo que ocurre en la mente de Stephen es un monólogo no implicado en cualquier contexto dramático cambiante. Y es un informe infalible, incluso menos sujeto a dudas críticas que el típico soliloquio isabelino. Aceptamos, por convención, la reivindicación de que lo que se informa que sucede en la mente de Stephen, realmente ocurre allí, o, en otras palabras, que JOYCE sabe cómo funciona la mente de Stephen. «La ecuación de la página de su escritorzuelo empezó a extender una dilatada cola; ojeaba y brillaba como la de un pavo real; y cuando los ojos y las estrellas de sus índices hubieron sido eliminados, empezó a doblarse lentamente otra vez. Los índices apareciendo y desapareciendo eran ojos que se abrían y cerraban, y éstos eran estrellas...»

¿Quién dice esto? No Stephen, sino el autor omnisciente e infalible. El informe es directo y está claramente inalterado por cualquier contexto «dramático», es decir, que a diferencia de un discurso en una escena dramática, no nos lleva a sospechar que los pensamientos hayan sido dirigidos en ninguna forma hacia un efecto. De este modo estamos en una relación dramática con Stephen sólo en un sentido limitado, en el sentido en que un poema lírico es dramático.⁹

LAS INTROSPECCIONES

Finalmente los narradores que proporcionan introspecciones difieren en la profundidad y el eje de sus inmersiones. BOCCACCIO puede darnos introspecciones, pero son extremadamente someras. Moralmente, JANE AUSTEN va relativamente hondo, pero psicológicamente apenas toca la superficie. Todos los autores de la ficción con corriente de conciencia, probablemente intentan profundizar psicológicamente, pero algunos de ellos deliberadamente permanecen superficiales en la dimensión moral.¹⁰ Deberíamos tener presente que cualquier introspección mantenida, cualquiera que sea su profundidad, temporalmente convierte al personaje cuya mente se muestra en un narrador; de este modo las introspecciones se hallan sujetas a variaciones de todas las cualidades que hemos descrito más arriba, y, más importante aún, del grado de desconfianza. Hablando en general, cuanto más

9 Ya sé que aquí mi terminología contrasta con el uso de JOYCE de la triada, lírica, épica y dramática. El retrato es dramático en el sentido de JOYCE, pero sólo en este sentido.

10 La discusión de los muchos recursos cubiertos por el término vago «corriente de conciencia» se ha concentrado, generalmente, en su servicio al realismo psicológico, evitando el efecto moral de diferentes grados de profundidad. Incluso críticos desfavorables como por ejemplo MAURIAC en *Le romancier et ses personnages*, París, 1933, han señalado generalmente su heterogeneidad, su falta de claro control, su obvio artificio, y no sus implicaciones morales. Demasiado a menudo, ambos, el ataque y la defensa, han dado por sentado que hay un único recurso que puede ser evaluado como bueno o malo, de una vez para siempre, por tales y cuales razones generales. MELVIN FRIEDMAN en *Stream of Consciousness*, New Haven, Conn., 1955, concluye diciendo que es «casi axiomático que ninguna otra obra de primera categoría puede hacerse dentro de esta tradición» ya que el método dependía de «una cierta mentalidad literaria que acabó con JOYCE, VIRGINIA WOOLF y el FAULKNER de los primeros años» (página 261). Pero las obras de que él trata hacen uso de docenas de variedades de raudales de conciencia, algunos de los cuales son ahora parte establecida del repertorio del novelista. La mayoría de ellas fácilmente encontrarán nuevos usos en el futuro.

profunda la inmersión, tanta más informalidad aceptaremos sin pérdida de simpatía (vid. cap. X).

La narrativa es un arte, no una ciencia, pero esto no significa que estemos necesariamente condenados al fracaso al intentar formular sus principios. Hay elementos sistemáticos en todo arte, y la crítica de la ficción nunca puede evitar la responsabilidad de tratar de explicar los éxitos y los fallos técnicos con referencia a principios generales. Pero debemos siempre preguntar dónde deben encontrarse los principios generales.

No es sorprendente oír a novelistas en ejercicio referir que ellos nunca han tenido ninguna ayuda de la crítica sobre el punto de vista. Al tratar del punto de vista el novelista siempre debe tratar de la obra individual; qué personaje en particular contará esta historia concreta, o parte de la misma, con aquel grado preciso de veracidad, privilegio, libertad para comentar, etc. ¿Recibirá el personaje la dramática intensidad? Incluso si el novelista ha elegido un narrador que se ajuste a una de las clasificaciones del crítico: «omnisciente», «en primera persona», «omnisciencia limitada», «objetivo», «vagabundo», «borroso» o lo que sea, sus problemas apenas comienzan. Él simplemente no puede encontrar respuestas a sus problemas inmediatos, precisos y prácticos al referirlos a afirmaciones tales como que «el omnisciente es el método más flexible» o que «el objetivo es el más rápido o intenso». Incluso las más cabales de las generalizaciones a este nivel serán de poco uso para él en este avance de página por página a través de su novela.

Como muestran los detallados registros de HENRY JAMES, el novelista descubre su técnica narrativa cuando trata de llevar a término para sus lectores las potencialidades de su idea en desarrollo. La mayoría de sus opciones son consiguientemente alternativas de grado, no de clase. El decidir que su narrador no será omnisciente prácticamente no decide nada. La difícil pregunta es: ¿cuán «inconsciente» será? Por otra parte, determinar la narración en primera persona soluciona sólo una parte del problema, quizá la más fácil. ¿Qué clase de primera persona? ¿Caracterizada hasta qué punto? ¿Cuán consciente de sí misma? ¿Hasta qué punto fidedigna? ¿Hasta qué punto limitada a la deducción realista: hasta dónde privilegiada para ir más allá del realismo? ¿En qué momento dirá la verdad y en qué momento no pronunciará un juicio o incluso proferirá falsedades? Estas preguntas pueden contestarse solamente referidas a las posibilidades y necesidades de cada obra particular, no referidas a la ficción en general, o a la novela, o a las reglas sobre el punto de vista.

Sin duda que hay «clases de efectos» a los que el autor puede referirse; por ejemplo, si desea hacer la escena más divertida, más mordaz, más vívida, o más ambigua, o si desea hacer más simpático o más convincente a un personaje, tales y cuales prácticas pueden ser convenientes. Pero podemos comprender por qué en su búsqueda de ayuda en sus decisiones, el novelista debería encontrar la práctica de sus compañeros más provechosa que las reglas abstractas de los libros de texto: el autor sensible que lee las grandes novelas encuentra en ellas un almacén de ejemplos precisos, de cómo «este» efecto, distinto de todos los otros posibles efectos, se sublimó con la correcta elección narrativa. Al tratar de los tipos de narración, el crítico debe siempre renquear detrás, refiriéndose constantemente a la variopinta práctica, única que puede corregir sus tentaciones de generalizar demasiado. En lugar de nuestra moderna «cuarta unidad», en lugar de reglas abstractas sobre la consistencia y la objetividad en el uso del punto de vista, necesitamos más relaciones específicas y detalladas de cómo se narran las grandes historias.

Nos dirigimos ahora hacia una atenta inspección de las artes de la narrativa.

«Señor, como usted y yo somos en cierto modo completamente desconocidos el uno al otro, no hubiera sido correcto de repente haberle dejado en mis manos en demasiadas circunstancias. Usted debe tener un poco de paciencia. Como usted ve, me he comprometido a escribir no sólo mi vida, sino también mis opiniones; esperando y suponiendo que su conocimiento de mi carácter, y de la clase de mortal que soy, por un lado, le daría a usted un sabor más grato para lo otro: a medida que usted avance más conmigo, el leve trato que está ahora empezando entre nosotros, crecerá hasta ser familiaridad; y que, a menos que uno de nosotros sea culpable, terminará en amistad. *O diem praeclarum!*, entonces nada de lo que me ha tocado se considerará frívolo por su naturaleza o tedioso en su narración.» *Tristram Shandy*.

Parte II

la voz del autor en la ficción

«Por consiguiente mi lector no debe sorprenderse si, durante esta obra encuentra algunos capítulos muy cortos, y otros en conjunto largos; algunos que contienen sólo el tiempo de un único día, y otros que comprenden años; en resumidas cuentas, si mi historia parece a veces detenida y a veces volar. Todo lo cual no lo considero como materia de cuenta y razón ante ningún tribunal de jurisdicción crítica en absoluto; ya que yo soy, en realidad, el fundador de una nueva provincia de la escritura, tengo por lo tanto la libertad de hacer las leyes que quiera dentro de ella.» FIELDING, *Tom Jones*.

Entra el tiempo, que hace de coro:

«No me imputéis como un crimen, a mí
o a mi vuelo rápido, que me deslice sobre dieciséis
años y me pase sin describir los acontecimientos
de este amplio vacío.»

El cuento de invierno de SHAKESPEARE

«Pero veo que no puedo seguir así, en parte porque no supe de algunas cosas, no observé otras, otras las he olvidado, pero ante todo porque, como dije antes, literalmente no tengo tiempo ni espacio para mencionar lo que se dijo y se hizo.» *Los hermanos Karamazov*.

«Y así, como no podía persuadir a mis actores para que hablasen, me vi obligado a manifestarme.» FIELDING, *Tom Jones*.

«La pobre palabra de honor de uno ha tenido que pasar revista antes del espectáculo.» HENRY JAMES, prefacio a *The Wings of the Dove*.

Capítulo VII

Los usos del comentario fidedigno

No es sorprendente que los críticos se hayan visto tentados a discutir el comentario, y usualmente a condenarlo, como si fuese la única cosa que pudiera ser juzgada simplemente de acuerdo con nuestras opiniones generales de la novela. Pero demostraría merecer la pena abandonar tales juicios apriorísticos y considerar algunas buenas novelas para descubrir los efectos para cuya consecución, de hecho, se ha usado el comentario. Después todavía podemos encontrarnos diciendo que aunque los autores han usado el comentario para tal o cual propósito, desearíamos que no lo hubiesen hecho. Pero al menos podemos estar en posición de decidir con alguna precisión si cualquiera de los logros particulares de la voz del autor han valido la pena o no el sacrificio de tal o cual cualidad general que prefiramos.

EL SUMINISTRO DE LOS HECHOS, LA DESCRIPCIÓN O EL RESUMEN

La tarea más obvia de un comentador es relatar al lector los hechos que no podría conocer fácilmente de otro modo. Hay muchas clases de hechos, por supuesto, y éstos pueden narrarse en un número ilimitado de estilos. La puesta en escena, la explicación del significado de una acción, el resumen de pensamientos o sucesos demasiado insignificantes para merecer ser dramatizados, la descripción de sucesos físicos y detalles cuando tal descripción no puede salir naturalmente de un personaje, todas estas cosas ocurren en muy diferentes formas.

Cuando CHAUCER empieza su cuento de los infortunios de Criseyda, acaba con la toma de Troya en siete líneas resumidas, exactamente apropiadas a las necesidades de su historia

But how town com to destruction
Ne falleth naught to purpos me to telle;
For it were here a long disgression

Fro my matere, and yow to long to dwelle.
 But the Troian gestes, as they felle,
 In Omer, or in Dares, or in Dite,
 Whoso that kan may rede hem as they write.

El «Chaucer» que nos recuerda aquí que estamos leyendo un cuento entre muchos, que selecciona sus materiales en nuestro propio interés, y si queremos «otras historias» podemos ir a buscarlas a HOMERO y a otros autores, nos acompaña íntimamente a través de *Troilus y Criseyda*. Todo lo que no sea directamente pertinente para sus propósitos lo resume

And if I hadde ytaken for to write
 The armes of this ilke worthi man,
 Than wolde ich of his batailles endite;
 But for that I to writen first bigan
 Of his love, I have seyde as I kan. —
 His worthi dedes, whoso list him heere,
 Rede Dares, he kan telle hem alle ifeere.¹

El nunca permite que olvidemos su presencia, y así y todo no se puede decir que su presencia menoscabe el cuento que nos refiere. Él nos «cuenta» mucho sobre aquellos aspectos del cuento que, aunque necesarios no reciben el realce que recibirían de ser dramatizados. Y sin embargo el efecto total es hacernos sentir que se nos ha dado una mejor historia, preparada más cuidadosamente de lo que hubiese sido posible si él nos hubiera servido sus materiales sin condimentar.

Los grandes narradores siempre han conseguido encontrar alguna forma de hacer tal resumen interesante, como lo hace FIELDING con su irónica invitación para que llenemos las lagunas de *Tom Jones*. Dice que da al lector «una oportunidad de emplear aquella maravillosa sagacidad de la que es maestro, al llenar estos espacios de tiempo vacíos con sus propias conjeturas. Ya que él está seguro de que la mayoría de sus lectores son «posgraduados en crítica» les deja «un espacio de doce años» en donde poder aplicar sus conocimientos (Libro III, cap. I).

La disposición de esta clase de sumario es solamente una de tan-

1 Libro V, II, 1765-71. Para una discusión de la relación entre este «Chaucer» y el propio CHAUCER, vid. *Distance and Predestination in 'Troilus and Criseyde'* de MORTON W. BLOOMFIELD, *PMLA*, LXXII, marzo 1957, 14-26.

tas docenas de técnicas solapadas para proporcionar los hechos, la mayoría de los cuales, quizás afortunadamente, nunca ha recibido un nombre. Por ejemplo, ¿cómo vamos a llamar el recurso de narrar con notas al pie de página? En *Le chemin des écoliers* (1946) de MARCEL AYMÉ, en las notas al pie el autor proporciona ocasionalmente información que se encuentra fuera del alcance de sus personajes. Durante la ocupación alemana en Francia, Michaud observa a cuatro soldados alemanes, «desempeñando sus obligaciones turísticas» frente al Sacré-Coeur. Les envidia, por un momento, su existencia despreocupada. De pronto se nos informa a pie de página que los cuatro soldados se llamaban Arnold, Eisenhart, Heinecken y Schulz. «El primero fue muerto en el frente ruso. El segundo, herido en Crimea, volvió a casa sin piernas, y fue envenenado por su mujer.» Y así continúa, hasta Schulz, el último, destrozado y desmembrado por un populacho encolerizado, en tiempos de la liberación. Esta intrusión positiva comentando sardónicamente la envidia de Michaud es breve, limpia, efectiva y enteramente apropiada a la obra en la que aparece. Si tratamos de pensar en una forma concisa similar para proporcionar esta irónica yuxtaposición de la envidia del héroe con el desastroso futuro de los soldados, vemos simplemente que no podía haberse hecho por otro más que por el autor omnisciente hablando por sí mismo. Por supuesto que no necesitaba haberse hecho en una nota al pie, aunque el artificio extraño de una nota al pie es en este caso la forma más simple de mostrar que estos hechos, aunque necesarios para la historia, son estrictamente cuestiones accesorias; posiblemente los personajes descritos no pueden llegar a ser importantes en la historia más tarde. La única alternativa fácil sería una interpolación dramática, trasladándonos a cuatro episodios más adelante, dándonos velozmente el futuro de los cuatro soldados. Pero hacer esto no sólo tomaría mucho más espacio, sino también implicaría una importancia mayor y así enturbiaría el tipo de expectativas del lector.²

Este es simplemente un reciente ejemplo vívido del servicio más común y más útil que puede realizar la relación directa. Del mismo modo el autor puede proporcionar un pequeño resumen entre las escenas, resumen que no podría ser hecho por ninguno de los personajes. O él puede dar los hechos sobre un personaje que ningún otro personaje podría saber. «Ray vio a Leopoldo pensando: ¡oh, sí, un

2 Vid. también Zooey de J. D. SALINGER en *The New Yorker*, 4 de mayo de 1957, pág. 33, para otros usos narrativos de lo que el narrador de SALINGER llama «el mal estético de una nota al pie».

ingles! (debería aclararse que Ray se parecía a cualesquiera de estos altos ingleses que...).» Así el narrador de ELIZABETH BOWEN entra en *The House in Paris*, 1935, para darnos una descripción de Ray que Ray podría «casi» realizar por sí mismo. pero que, al venir del autor, es más útil ya que es más indudable; está limpia de la duda de si en realidad nos está dando un informe imparcial.

Cuando recordamos las muchas engorrosas «visiones del espejo» en la ficción moderna («lo que vio en el espejo fue un hombre de altura media») vemos cuántas dificultades puede causar el deseo de dramatizar semejante detalle descriptivo. Por cierto que algunas situaciones se prestan a esta clase de pseudodrama, particularmente cuando lo que se ve en el espejo, y el hecho de la contemplación larga y ensimismada del personaje, son ellas mismas guías para ayudarnos a comprender su naturaleza. Pero incluso cuando el espejo es de este modo verdaderamente funcional, a menudo se puede dar información más concentrada al mantener la voz de un narrador fidedigno independiente de la visión subjetiva del personaje. «Aunque el soñoliento y miope semblante y la un tanto calva cabeza reflejadas en el espejo eran de un tipo tan insignificante que a primera vista ciertamente no hubiesen llamado la atención a nadie, sin embargo el propietario de tal semblante pareció satisfecho con todo lo que vio en el espejo.» Así DOSTOIEVSKI en *The Double*, 1946, al escribir antes de que el punto de vista hubiese sido demasiado perturbado, hace su descripción inicial en gran parte dramática y al mismo tiempo usa su propio comentario para traicionar el egoísmo de su personaje. Al tomar una posición omnisciente puede hacer en cuatro líneas lo que cualquier otro método requeriría mucho más. Cualquiera que intente transformar el episodio en una representación gráfica de los propios pensamientos de Golyadkin sin perder nada del efecto, incluyendo la claridad, verá cuánto ha sacrificado.

Una función principal del hecho irrefutable es el control de la ironía dramática. La forma más simple es una descripción exacta, como en varios de los anteriores ejemplos de cómo un personaje entiende mal los pensamientos o motivos no expresados de otro. «Después de que llegase a ser una muchacha crecida», nos cuenta el narrador de *Light in August* de FAULKNER, Lena «pediría a su padre que parase el carromato en los límites de la ciudad, se bajaría y se pasearía. No le contaría a su padre por qué deseaba pasear a pie en vez de pasear en carruaje. Él pensaba que era a causa de las calles allanadas y de las aceras. Pero era porque creía que la gente que la viese... creía que ella vivía en la ciudad también». El hecho de la falsa in-

interpretación es algo que solamente el narrador omnisciente podría saber ya que está compuesta del juicio particular del padre y del motivo particular de la hija; con todo la escena sería insustancial como guía para conocer el carácter de Lena a menos que la falsa interpretación no se nos aclarase.

Efectos más obvios se consiguen al controlar explícitamente las expectativas del lector, asegurando que no viajará cargado con las falsas esperanzas y los temores mantenidos por los personajes. Algunos lectores sofisticados ponen reparos esforzadamente a las manipulaciones evidentes de esta clase, y con todo gran parte de la diversión depende de éstas. Incluso el «borroso» JAMES consideró apropiado en *Los embajadores* (1903) realzar nuestras anticipaciones al decir cosas como «esto fue el mismo principio en él de una condición en la que, más tarde, como veremos, encontró el motivo para desarraigarse...».³

JAMES fue el primero en formular claramente el problema estético presentado por el resumen desabrido de hechos. No intentó, excepto en *The Awkward Age* (1899), eliminar completamente el resumen. Pero se resolvió cada vez más a encontrar un modo de hacer dramático el mismo resumen, sea como descripción, narración o evaluación natural y psicológica.

Los detalles de su esfuerzo por mantenerlo «dentro del ámbito de mi héroe»⁴ para empujar todo resumen hacia la mente de los personajes son tan importantes que debemos discutirlos extensamente más adelante. Nadie ha resistido con más inteligencia e integridad las tentaciones a la información no asimilada que acosa a cada novelista. Solamente tenemos que considerar cualquiera de las miles de novelas «informativas» escritas antes y desde esta época para comprender la importancia de su esfuerzo por hacer que todo cuente. Por ejemplo, las conferencias sobre viajes insertadas por BALZAC en *Les chouans* (1829), por Madame de STAEL en *Corinne* (1807) y por DICKENS en *Martin Chuzzlewit* (1843-44), aparte de muchos modernos novelistas regionales, son solamente una forma extrema que puede encontrarse en todas partes, desde las novelas que son realmente habladuría encubierta sobre la vida militar o la vida en un edificio de apartamentos o la vida en Greenwich Village hasta novelas que no hacen otra cosa

3 Nueva York, 1930, pág. 80. Para una discusión de los métodos y ventajas de mantener a la audiencia mejor informada que a los personajes, vid. *Shakespeare's Comedies* de BERTHRAND EVANS, Oxford, 1960.

4 Prefacio de *The Ambassadors* en *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur, Nueva York, 1947, pág. 317.

que catalogar el contenido desgraciado de un cierto tipo de mente.⁵

Pero podemos aceptar la importancia de JAMES sin estar de acuerdo con LUBBOCK de que la solución al problema del resumen no exige un precio: «El novelista, más libre que el dramaturgo, podría por supuesto contarnos, si así lo decide, lo que se esconde tras el agitado espíritu (STRETHER en *Los embajadores*); podría dar un paso adelante y explicar el desasosegado aspecto del pensamiento del hombre. Pero si prefiere el camino dramático, sin duda más efectivo, no hay nada que le pueda prevenir de tomarlo.»⁶ Al seguir el modo de JAMES, el novelista no renuncia a su independencia. «Aquella libertad... de permanecer por encima de la historia y de adoptar una amplia perspectiva de muchas cosas, de trascender los límites de la escena inmediata, nada de esto se sacrifica por el firme avance del autor en la dirección del drama. La mente del hombre se ha tornado visible fenoménica, dramática, pero al representar su parte, todavía nos presta visión, es todavía una oportunidad de una visión más amplia» (página 149).

Pero en definitiva hay un sacrificio. Cuando el novelista elige transmitir sus hechos y resúmenes como pensamiento de la mente de uno de sus personajes está en peligro de renunciar precisamente a «aquella libertad de trascender los límites de la escena inmediata», particularmente los límites de aquel personaje que ha elegido como su portavoz. Las consecuencias de este sacrificio se presentarán temáticamente en la tercera parte de este libro. Por ahora, es bastante decir que un hecho, cuando se nos ha dado por el autor o por su inequívoco portavoz, es una cosa muy diferente del mismo «hecho» dado a nosotros por un personaje falible en la historia. Cuando un personaje habla realmente dentro del drama, el acuerdo de absoluta veracidad se ha extinguido, y mientras las ventajas para ciertos propósitos de la novela son innegables, el precio es igualmente innegable.

Cuando quiera que un hecho, un resumen narrativo o una descripción deban o incluso puedan servir como guía para nuestra interpretación del personaje que lo proporcione, bien puede perder algo de su reputación como hecho, resumen o descripción. La noción de Prufrock del cielo vespertino como un paciente eterizado ya no es un

5 Para una discusión del indispensable papel del hecho en la ficción, vid. *The Fact in Fiction* de MARY MCCARTHY, *Partisan Review*, XXVII, verano 1960, págs. 438-58. Para una discusión del daño que puede resultar de una confusión del hecho sociológico y de la ficción, vid. *Sociology and Fiction* de GEOFFREY WAGNER, *Twentieth Century*, CLXVII, febrero 1960, págs. 108-14.

6 *The Craft of Fiction*, Londres, 1921, págs. 157-58.

hecho o una descripción en absoluto, si lo que pretende el lector es saber qué tiempo hace. A medida que crece la informalidad, obviamente puede llegarse a un punto en que tal información transformada ya no es útil, incluso en la caracterización de las mentes, a menos que el autor retenga algún método para exponer cómo son los hechos que divergen característicamente de las interpretaciones del hablante.

Lo que Caliban ve de Próspero en el poema de BROWNING puede decirnos todo lo que necesitamos saber sobre Caliban sólo porque estamos al corriente de Próspero por otra fuente de información. Mucho de nuestro placer en la ironía se perdería, aunque pudiesen haber compensaciones de otra clase, siuviésemos que emplear nuestro tiempo embrollados en saber si las opiniones de BROWNING y de Caliban son idénticas.

Por definición, no puede haber ironía dramática a menos que el autor y la audiencia no puedan compartir de alguna forma el conocimiento que los personajes no tienen. Aunque la narración fidedigna no es ni por pienso el único modo de transmitir al auditorio los hechos sobre los que se basa la ironía dramática, es una forma útil, y en algunas obras, en las que ninguno excepto el autor puede saber comprensiblemente lo que se necesita saber, puede ser indispensable. En gran parte de la gran ficción cómica, por ejemplo, nuestra diversión depende de que el autor nos refiera de antemano que las dificultades de los personajes son temporales y sus preocupaciones ridículamente exageradas. Cualquiera que dude del valor de esta clase de retórica debería imaginarse a sí mismo tratando de narrar *Tom Jones* sin que la voz del autor recuerde a sus lectores que las cosas no van tan mal para Tom como parece, o *Great Expectations* sin la voz de Pip maduro para realzar, por un lado, nuestra interpretación de la decadencia moral del más joven Pip y para preservar, por otro lado, nuestra simpatía por él cuando baja tanto y nuestra destreza de que volverá a subir. Pero la ironía dramática puede ser igualmente importante en obras más serias. ¿Preferiríamos una lectura de *The Great Gatsby* expurgado del conocimiento que se nos da al comenzar? «Cuando regresé del Este el pasado otoño», nos cuenta Nick, «sentí que deseaba que el mundo llevase uniforme y que estuviese hasta cierto punto en perpetua alerta moral... Solamente Gatsby... estaba exento de mi reacción, Gatsby que representaba todo aquello por lo que tengo un desdén natural... Había algo magnífico en él... unas extraordinarias dotes para la esperanza; tal disposición romántica como no he encontrado nunca en otra persona y, probablemente, nunca volveré a encontrar. No, Gatsby resultó bueno al fin; es lo que

hacía presa de Gatsby, el asqueroso polvo que flotaba en pos de sus sueños, el que cerró temporalmente mi interés en las aflicciones intempestivas y en los júbilos momentáneos de los hombres.» Después de leer esto sabemos mucho más que cualquiera sabrá en la historia a medida que avanza. El joven Nick, como «reflector lúcido» a la manera de JAMES sería un testigo informal de los sucesos. Tal como es, el Nick de más edad proporciona una orientación enteramente fidedigna.

«Canta, oh diosa, la cólera del pálido Aquiles, cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos...» sí, «éste» es el orden causal en «esta» obra, sabemos dónde estamos desde este momento, pese al gran número de ambigüedades menores: el expurgar la *Iliada* de su absolutismo sería destruirla. Siempre que las exigencias de la concisión o la claridad o la ironía dramática en la forma más enfática sean más importantes que el hacer que la historia parezca contarse por sí misma, o dar un aspecto de las desconcertantes ambigüedades de la vida, el autor buscará aquellos recursos que puedan conservar los hechos como hechos y los juicios fidedignos como tales.⁷

FORMANDO CREENCIAS

Si todo esto es verdad del hecho, es aún más verdad del comentario apreciativo. Claro está que la mayoría de los hechos aparentes llevan una gran carga de evaluación. En cierto modo ordenan la importancia de las partes; influyen en las creencias del lector.

Como retórico, un autor encuentra que algunas de las creencias de las que depende una apreciación completa de su obra llegan ya confeccionadas, aceptadas plenamente por el supuesto autor cuando toma el libro y otras deben ser inculcadas o reforzadas. Podemos esperar encontrar que sea cual fuere el espacio dedicado a la retórica manifiesta éste se empleará en asuntos discutibles. Con todo hay una sorprendente cantidad de comercio dirigido a reforzar los valores que la mayoría de lectores, pensaría uno, ya dan por supuesto. «Hay dos clases de gente que, me temo, ya han concebido algún desprecio por mi héroe a causa de su conducta con Sofía» dice FIELDING en *Tom*

7 «La ficción, que tiene todavía el recurso del resumen cándido, tiene pocas excusas para emplear el resumen disfrazado bajo apariencia de escena, cuando necesita 'volver al punto de partida para concluir'. Some *Principles of Fiction* de ROBERT LIDELL, Londres, 1953, pág. 55. Otra excelente defensa del mismo por el autor puede encontrarse en *Some Observations on the Art of Narrative*, Londres, 1946.

Jones (Libro IV, cap. VI), y entonces intenta, por medio del ridículo, persuadir a todos sus lectores a sentir que la mayoría de ellos han sentido en cierto grado antes de comenzar el episodio que ellos son «la clase» que siente desprecio solamente cuando está realmente justificado. Pero FIELDING sabe que un simple acuerdo no basta. Cada lector sabe o cree saber «el valor del amor auténtico». Pero el autor no puede contar con tal acuerdo general para ser suficientemente vívido para sus propósitos. Al hacernos reír de estos locos imaginarios que no conocen el valor del verdadero amor, al mismo tiempo nos lo hace justipreciar más activamente, en la forma precisa que se encuentra en su libro.

«Examina tu corazón, buen lector, y calcula si opinas en estas cuestiones como yo. De ser así, puedes ver una muestra de ellas en las siguientes páginas. De lo contrario, has leído más de lo que comprendiste y resultaría de mayor prudencia que continuases tus asuntos o tus esparcimientos y no perdieses más tiempo en leer lo que no eres capaz de apreciar ni entender. El hecho de describirte los efectos del amor sería tan ridículo como hablar de colores a una persona ciega de nacimiento... Podría ocurrir, por lo tanto, que al menos resultara para ti semejante a un plato de sopa o a un trozo de carne asada, lo que no dejaría de ser lamentable» (Libro VI, cap. I).

De esta forma nos define a menudo la precisa ordenación de valores en los que debería descansar nuestro juicio. La admirable «bondad de corazón y natural disposición» de Tom, por ejemplo, se equilibran cuidadosamente con su falta de prudencia. Pese a ser tan indispensables no bastan. «La prudencia y la seriedad son precisas incluso al más bondadoso de los hombres. Forman en cierta manera, un preservativo de la virtud, sin el cual ésta no puede sentirse segura. No es bastante que vuestros proyectos y acciones sean íntimamente buenos. Debe procurarse que también lo parezcan. Si vuestro interior no es muy agradable, debe procurarse un hermoso aspecto exterior» (Libro III, cap. VII). Ya que en la vida real no estamos de acuerdo con el orden preciso de la «bondad de corazón» y de la «prudencia», necesitamos tal dirección, no para nuestras vidas, sino para nuestro juicio de Tom Jones.⁸

Pueden encontrarse esfuerzos abiertos similares para reforzar las

8 Para la mejor discusión del papel de la imprudencia de Tom y su vulnerabilidad resultante, vid. R. S. CRANE, *The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones, Critics and Criticism*, ed. R. S. CRANE, Chicago, 1952, págs. 616-47. La discusión de CRANE sobre el narrador también es muy valiosa.

normas en casi toda ficción. En *Billy Budd* hay peligro de que la admiración de los lectores por la integridad de Billy pueda sumergirse bajo el menosprecio por su imbecilidad. MELVILLE trata de hacer algo al respecto. «Pero los perspicaces pueden opinar que apenas era posible para Billy refrenarse de ir al marinero y solicitarle bruscamente su propósito... Los perspicaces también pueden considerar natural en Billy ponerse a sondear alguno de los otros hombres enrolados en el barco para descubrir qué base había para las oscuras sugerencias del emisario.» El perspicaz puede dudar, pero «algo más, o mejor, otra cosa que la mera sagacidad es quizá indispensable para la debida comprensión de un personaje tal como el de Billy Budd».⁹ Similarmente en *Thomas the Impostor* los lectores pueden confundir los valores por los cuales deben ser juzgados los varios «héroes», y COCTEAU se inmiscuye desvergonzadamente para señalarnos directamente: «el heroísmo juntó un grupo heterogéneo bajo la misma victoria. Muchos asesinos en potencia encontraron en la guerra la oportunidad, la excusa, y la recompensa de su depravación, al lado de los mártires». Por un lado había los «criminales», los *Joyeux*, y por el otro, los zuavos y los marinos, cuyos oficiales fueron «encantadores héroes. Estos hombres jóvenes, los más bravos del mundo y de los cuales ninguno queda vivo, jugaban al combate sin el mínimo odio. Lástima que estos juegos terminan malamente».¹⁰

Finalmente, cuando GRAHAM GREENE siente en *Brighton Rock* (1938) que podemos aplicar los estándares convencionales de justo e injusto más que los estándares requeridos de bueno y malo, no duda en comentar directamente, distinguiendo cuidadosamente entre el lastimoso pero bendito cuchitril donde vive Rosa, conociendo «el asesinato, el coito, la extrema pobreza, la fidelidad, el amor y el temor de Dios» y el deslumbrante «abierto mundo exterior donde la gente pretende equivocadamente tener 'experiencia'».¹¹

Aunque encontramos tal retórica reforzante incluso en obras basadas en normas generalmente aceptadas, la necesidad aumenta, naturalmente, siempre que haya la probabilidad de desacuerdo insoluble con el lector. Por supuesto el autor experto convertirá en un placer la lectura de su propia retórica; de este modo, a menudo es difícil decir si un párrafo sobre valores está por su misma razón, como

9 *Billy Budd, Foretopman* en *Melville's Billy Budd*, ed. F. Barron Freeman. Cambridge, Mass. 1948, págs. 210-11.

10 *Thomas el impostor* de JEAN COCTEAU, traduc. LEWIS GALANTIERE, Londres, 1925, pág. 99.

11 Parte IV, cap. II, conclusión, ed. Penguin, 1943, pág. 124.

ornamento, o por una razón más amplia. «Y así sucumbieron», dice el narrador de *La femme du connestable* de BALZAC (*Les conts drolatiques*, 1832-37) «a la moda tradicional, y con las deliciosas angustias de aquella fiebre impetuosa que usted conoce, o por lo menos así lo espero, se tornaron completamente indiferentes...». Y en la *Virgen de Thilhouse* subraya el punto más explícitamente inmiscuyéndose para decir que sus *Conts drolatiques* están destinados, más bien a impartir la moralidad del placer que a predicar el placer de la moralidad. El placer que obtenemos en tales pasajes depende de su cómico ataque a la moralidad convencional, y en este aspecto están autojustificados. Con todo el ataque en sí mismo se necesita para asegurar el éxito de las porciones dramáticas de las historias. Si el lector juzga los personajes por un momento con los cánones cotidianos de castidad y fidelidad, las historias se derrumbarían. Fácilmente podemos caer en el error de pensar al respecto que los lectores de BALZAC ya estaban preparados, pero podemos estar seguros que su obra no contendría tanta retórica en favor del libertinaje si sintiese que podía contar con sus lectores para aceptar el libertinaje como una cosa natural.

Se acepta comúnmente que los lectores en el siglo xx se han tornado tolerantes sobre asuntos sexuales. Si aceptásemos esta creencia, podríamos esperar que la clase de retórica sobre el amor o la conducta sexual de BALZAC desaparecería de nuestras novelas, especialmente desde que la retórica manifiesta de cualquier clase ha sido desaprobada por razones técnicas. Pero de hecho encontramos grandes cantidades de tal retórica. Puesto que la exacta relación entre amor y sexo nunca puede darse por sentada, cada novelista es libre de establecer el mundo en el cual ocurren los amores de sus personajes. Uno de los ejemplos más interesantes y afortunados de tal esfuerzo es la novela *La jument verte* de MARCEL AYMÉ (1933). En esta historia hay dos narradores, el autor no determinado, suave, irónico pero fidedigno en sus opiniones fundamentales, el otro un retrato pintado de una yegua verde, una especie de diosa voluptuosa del amor que bendice con su presencia a todo aquel que comprende realmente el mensaje de su fecundidad. Para disfrutar adecuadamente esta historia de la batalla cómica entre dos hermanos muy diferentes y sus opuestas familias, debemos conceder la superioridad de la sexualidad abierta y afectuosa del hermano campesino sobre los placeres secretos del hermano «respetable». El narrador nos repite una y otra vez que en la casa de Honoré el amor es algo compartido, aunque cada miembro de la familia beba el vino del amor de su propio vaso, encuentra en

el una intoxicación en la que «el hermano reconocía al hermano, el padre al hijo, y que estallaba en canto silencioso por doquier». En la casa de Ferdinand faltaba esta «unidad de placer». «Cada miembro de la familia seguía su propia senda amorosa en una dirección que él sólo conocía.» En toda la familia, sólo el padre, «se preocupaba de los secretos de los demás, pero era solamente para perseguirlos». ¹² Cualesquiera que sean las creencias reales de los lectores de AYMÉ, por más libres o restringidos que puedan ser en su conducta privada, el autor los recrea temporalmente en su propia imagen, o más bien, en la imagen del «autor» que solamente tiene su existencia en el libro. No podemos inferir del libro la conducta o las creencias de AYMÉ con certeza, pero podemos inferir con cierta confianza la clase de creencias que AYMÉ espera de sus lectores. Es claro además que no están preparadas de antemano. Incluso el lector más emancipado no se entregará sin ayuda al preciso código de la casa de Honoré.

Incluso se podría predecir una retórica más elaborada cuando un autor, en vez de encumbrar un código reconocido sobre otro, trata de efectuar una «trasposición» de todos los valores, trata de ir más allá de este o aquel código, pasando completamente a un nuevo territorio, o trata de apartar todos los valores. Pero las intrusiones usadas para tales propósitos no son fáciles de localizar. Generalmente se han intentado transformaciones tan radicales sólo por los mismos autores que se oponen más decididamente a la narración fidedigna. Por ejemplo GIDE, al pretender una neutralidad respecto a sus personajes y los conflictos de valores que arrostran, reprocha a sus lectores por su falta de equidad al pedirles que emitan su juicio.

«En este libro no intenté hacer ni acusación ni apología y procuré no emitir juicio alguno. Hoy en día, el público no perdonará a un autor que, después de referir una acción, no se declare a favor o en contra, y es más, durante el mismo transcurso del drama desean que tome partido, que se pronuncie a favor de Alceste o de Philintio, de Hamlet o de Ofelia... Ciertamente no pretendo que la neutralidad (iba a decir la 'indecisión') sea el marchamo de una mente genial

12 «Dans la maison d'Honoré, l'amour était comme le vin d'un clos familial; on le buvait chacun dans son verre, mais il procurait une ivresse que le frère pouvait reconnaître chez son frère, le père chez son fils, et qui se répandait en chansons du silence. ...A Saint Margelon, dans la maison de Ferdinand, cette solidarité dans le plaisir n'existait pas. Chacun cherchait son chemin d'amour dans une direction qu'il était seul à connaître. De toute la famille, il n'y avait que le vétérinaire à se préoccuper des secrets des autres, mais c'était pour les présenter» (Paris, 1933), págs. 152-53.

pero creo que muchas grandes mentes han sido muy reacias a... decidirse y que señalar un problema claramente no supone haberlo resuelto de antemano.»¹³

Si GIDE realmente requiere neutralidad en sus lectores, entonces tal afirmación es ciertamente útil. Pero para bien o para mal, nada similar aparece en el libro mismo.

Las intrusiones sobre valores y creencias ofrecen una tentación especial al novelista, y todos podemos citar obras en las que el filósofo en potencia sienta cátedra irrelevantemente. Pero como hemos visto (págs. 77 y sigs.) la calidad de tales párrafos depende mucho más de la calidad de la mente del autor que de si decide pasar sus hondos pensamientos a la mente de un personaje dramatizado. La propia actitud hacia la muy debatida teorización de Gavin Stevens al final de *Intruder in the Dust* (*Intruso en el polvo*) de FAULKNER no está afectada marcadamente por el hecho de que las ideas no se dan directamente por FAULKNER. La cuestión es si el comentario elaborado de Gavin está relacionado esencialmente con la experiencia del sobrino a punto de ser linchado, y su desarrollo consecuente hacia la madurez. En cualquier novela «descubridora de la verdad», y especialmente en las novelas que tratan de llevar a los jóvenes a las penosas verdades de la edad adulta, el problema es hacer del descubrimiento una consecuencia convincente de la experiencia. Como en muchas obras similares, en *Intruder* la actitud hacia la que FAULKNER quiere que crezca su joven héroe es tan compleja que ni el muchacho ni el lector va a inferirla fácilmente de la misma experiencia. Por consiguiente ambas deben ser predicadas por el juicioso tío, a veces con poca relevancia directa al drama. «El estadounidense realmente sólo ama su automóvil; no ama en primer lugar a su esposa, ni a su hijo, ni a su país ni incluso a su cuenta bancaria, sino a su coche (de hecho ama su cuenta bancaria mucho menos que los extranjeros porque se gastará todo o casi todo en cualquier cosa con tal que sea lo bastante sin valor). Porque el automóvil ha llegado a ser nuestro símbolo sexual nacional...» Y así sigue página tras página.

Si decidimos unirnos al coro de protestas contra estas páginas,

13 Comentando sobre *The Immoralist* publicado originalmente en 1921. Mi cita es de la introducción a la edición Knopf Vintage, 1954. Sobre el programa retórico general de GIDE vid. *Thomas Mann y André Gide* de KENNETH BURKE, *Counter-Statement*, Nueva York, 1931, 2.^a edición, Los Altos, California, 1953, págs. 92-106, reimpresso en Zabel, *Literary Opinion in America*, ed. rev., Nueva York, 1951.

debemos estar seguros de que no objetamos el comentario del autor sino más bien una falta de armonía peculiar entre la idea y el objeto dramatizado. Incluso si las opiniones de Stevens pudieran hacerse ver diferentes de las de FAULKNER, el descubrimiento de la ironía no ahorraría el trabajo; la falta de armonía continuaría. Y lo que es más, nuestras objeciones no serían más fuertes si estas opiniones se hubiesen manifestado en nombre de FAULKNER.

RELACIÓN DE LOS DETALLES CON LAS NORMAS ESTABLECIDAS

Si los novelistas deben trabajar duro para establecer sus normas, a menudo deben trabajar aún más duro para que juzguemos a sus personajes adecuadamente a la luz de estas normas. Después de todo hay un cierto grado de acuerdo entre nosotros sobre el relativo valor por ejemplo de la generosidad como contraria de la vileza, o de la amabilidad como contraria de la brutalidad. Aunque algunos de los términos para las cuatro virtudes cardinales pueden, como la palabra virtud en sí misma, estar en descrédito, las virtudes en sí mismas todavía gozan de alta estima. Pero como los interlocutores de SÓCRATES, no estamos de acuerdo sobre si una determinada acción es prudente, morigerada, justa o valiente. Aunque nuestras modas críticas no facilitan el hablar de elogiar o vituperar personajes literarios, todavía muchas discusiones críticas surgen de nuestra incapacidad en ponernos de acuerdo sobre las proporciones precisas de la alabanza y del vituperio. ¿Es don Quijote un santo cristiano o un amable viejo loco?¹⁴ ¿Va Tom Jones demasiado lejos cuando permite a Lady Bellaston comprarle? ¿Está justificada la gran renuncia de Fleda Vetch en *The Spoils of Poynton*?

Cada vez que podamos inferir fácilmente cuál es el propio juicio del autor, tales cuestiones se convierten en cuestiones sobre su mérito: ¿está FAULKNER justificado al usar la palabra «monja» para describir la heroína de *Requiem for a Nun*? Si no lo está, tanto peor para FAULKNER. ¿Podemos permitir a SILONE comparar a Pietro Spina con Cristo en *Pan y Vino*? ¿Justifica la vocación de Stephen, en *Stephen Hero* de JOYCE, toda la deificación explícita del artista como Dios hecha por el narrador? Es verdad que un autor puede evitar disputas perjudiciales sobre tales asuntos encubriendo sus propias opiniones.

¹⁴ Para una defensa de los propios juicios explícitos de CERVANTES, vid. *The Function of the Norm in don Quixote*, *Modern Philology*, LV, febrero 1958, páginas 154-63.

Pero siempre que nuestro consenso sea esencial para el éxito de su obra, debe tomar la vía de acción opuesta, más difícil, para asegurar tal éxito.

La clase y cantidad de retórica que se requiere dependerá de la relación precisa entre el detalle de la acción o del personaje a ser juzgado y la naturaleza del conjunto en que ocurre. La mayoría de los grandes narradores de todas las épocas han considerado útil emplear el juicio directo, sea en forma de adjetivos descriptivos o de comentario extenso. «Eneas (a quien no dejaba sosegar un punto el amor de padre) envía a Acates con toda prisa a las naves», dice VIRGILIO, y sabemos tanto sobre los motivos de Eneas como si su amor de padre se nos hubiese dramatizado extensamente. OVIDIO llama a Jasón «brillante», CHAUCER (o más bien su Miller) llama a Nicolás «sutil», MAUPASSANT, que se alaba a sí mismo de escribir «objetivamente» llama a Pedro en *Pedro y Juan* «entusiasta, inteligente, voluble, pero obstinado, lleno de utopías y conceptos filosóficos» mientras que Juan es «tan gentil como inexorable es su hermano». Cuando ZOLA presenta a Hubert en *Le reve*, describe su boca triste y delicada. A menos que el narrador esté engañándonos, Hubert ha recibido un rasgo permanente de ternura. Incluso ZOLA da por sentada que la ternura es un rasgo simpático, tal como MAUPASSANT no considera necesario argüir que ser gentil es mejor que ser inexorable.

Para ciertos propósitos podemos preferir el breve rodeo adoptado aquí al describir la boca del personaje, en vez de su espíritu. Autores modernos han conseguido a menudo dar un aceptable aire de objetividad al mismo tiempo que disfrutar de todos los beneficios del comentario, sencillamente tratando extensamente de las apariencias, de las superficies, a la vez que se permiten comentar libremente, y a veces en desatinada conjetura, sobre el significado de aquellas superficies. «Las manos de Hightower están enlazadas sobre el libro, tranquilas, benignas, casi pontificales», dice el narrador de *Light in August* de FAULKNER. Esta novela muestra a FAULKNER como un maestro de la descripción conjetural que no es realmente conjetural. Siempre está diciendo que nadie podría decir si fue esto o aquello, si el motivo fue tal o cual, pero «ambas» alternativas sugeridas por él comunican la evaluación que se propone: establecen una amplia franja de posibilidades dentro de la que debe estar la verdad. En otras palabras, nos da tal evaluación casi como los grandes poetas épicos lo hubieran hecho, en forma de sonrisas y metáforas, pero usando «como si» en vez de «como». En dos páginas se pueden encontrar hasta catorce comparaciones apreciativas, nueve de las cuales

se presentan con «como si».¹⁵ Este recurso puede cubrir exigencias generales reales para muchos lectores; «es como si» el autor realmente compartiese la condición humana hasta el extremo de no saber con seguridad cómo evaluar estos sucesos. Pero moralmente el efecto es todavía un control riguroso sobre la propia escala de juicios del lector.¹⁶

La mayoría de los novelistas anteriores a JAMES no se preocuparon de tales simulaciones. El narrador de DOSTOIEVSKI dice del viejo Karamazov: «Y hasta se puso a lloriquear. Era sentimental. Era malo y sentimental» (pág. 37, *Obras completas*, FEDOR DOSTOIEVSKI, tomo III, Aguilar, 1961, *Los hermanos Karamazov*, pág. 37). Y cuando la conducta de Karamazov se vuelve equívoca, el narrador evita cualquier lío de interpretación: «Nunca, ni remotamente, había significado nada de tal particular en su vida nuestro monasterio... Pero hasta tal punto se había dejado llevar de sus fingidas lágrimas, que por un momento casi se lo creyó él mismo; hasta se echó a llorar de emoción» (pág. 87). Tales ataques innecesarios al mal se compensarán con alabanzas al bien. Incluso la santidad de Alyosha, que puede parecer obvia por sí misma, se ve minada frecuentemente.

«Únicamente le rogaría al lector no se diese demasiada prisa a reírse del puro corazón de mi héroe. Cuanto a mí, no sólo no tengo intención de pedir perdón por él, ni de disculparlo y justificar su ingenua fe, en atención a su poca edad, por ejemplo, o a sus pocos adelantos en las ciencias que antes estudiara, etc., sino que hago todo lo contrario, y terminantemente afirmo que siento un sincero aprecio por la naturaleza de su corazón. Sin duda alguna, otro joven de su edad, más cauto en abrir su corazón a las impresiones, que ya supiese amar con tibieza, no ardientemente, con un espíritu, aunque fiel, ya demasiado juicioso para sus años (y por tanto, vulgar), un joven así, digo, habría evitado lo que le sucedió a mi héroe; pero

15 *Light in August*, Nueva York, 1932, Modern Library, ed. 1933, páginas 317, 323-24.

16 Este particular recurso de objetividad, la limitación artificial de un narrador que en otros aspectos demuestra ser omnisciente, fue simbolizada en muchas obras cómicas de los siglos XVII y XVIII. Vid., por ejemplo, la obra anónima onerosamente plagiada de *Le roman bourgeois* de FURETIÈRE, *The Temple Beau, or the Town Coquets*, Londres, 1754: «nunca pude saber nada más de su noviazgo, de lo que apunté aquí en público, e incluso esto lo he sabido de oídas, y de pasada. E incluso, para no mentir, estoy obligado a veces a sacar del atolalladero a la historia con algunas conjeturas propias» (págs. 29-30). «Pero desafortunadamente para nosotros, no sabemos nada cierto sobre estos asuntos» (pág. 30). Vid. también *Scarron's City Romance*, *Made English* 1671.

en algunos casos, a la verdad, es más honroso entregarse por entero al impulso, aunque fuere poco sensato, pero nacido, sin embargo, de un amor grande que dejar de entregarse a él. Y en la juventud mucho más, pues hace concebir pocas esperanzas un joven siempre juicioso y es digno de aprecio...; tal es mi opinión.»

Esta analogía continúa dos páginas más. Si la meta del autor fuese la simple claridad, ésta es demasiado larga. Pero para dar énfasis emotivo es completamente justificable. Se nos implica más profundamente con el destino de Alyosha a través de la combinación de acción y apología que con la acción solamente.¹⁷

Si el piadoso Alyosha puede sacar ventaja de tal hincapié, los personajes depravados o mentecatos que deben mantenerse simpáticos pueden requerir una pujante apologética. Por ejemplo, cuando la ne-cia Catherine Morland en *Northanger Abbey* (1798, 1818) permite que su juicio sea comprado por la obvia adulación de John Thorpe (capítulo VII), el narrador nos cuenta que «de haber ella sido mayor o más vanidosa, tales ataques pudieran haber hecho poco; pero donde se juntan juventud y apocamiento, se requiere una entereza insólita para resistir la atracción de ser llamada la muchacha más encantadora del mundo, y de haberse comprometido muy pronto», y la apología continúa media página más.

Tales útiles apologías acontecen, incluso en la ficción moderna, mucho más a menudo que las teorías objetivas nos conducirían a esperar. Pueden estar completa o parcialmente encubiertas como hechos aclaratorios de la vida anterior del héroe, como en el siguiente pasaje de GRAHAM GREENE *This Gun for Hire* (1936). Pero no obstante puede verse al autor hacer su apología claramente para este propósito. «Estos pensamientos eran más fríos e incómodos que el propio granizo», nos cuenta GREENE de su vicioso, patéticamente perdido e insignificante héroe. «No estaba acostumbrada su lengua a otro sabor que el amargo.» Y casi imperceptiblemente se nos lleva a un párrafo que pudiera ser escrito de la misma forma que la de AUSTEN:

«Había sido engendrado por el odio: éste había hecho de él aquella figura neblinosa de asesino bajo la lluvia, acosado y repelente. Su madre lo había dado a luz mientras su padre sufría prisión, y seis años más tarde, cuando su padre era ahorcado por otro crimen, ella

17 Debería señalarse que el narrador en *Los hermanos Karamazov* no es siempre tan fidedigno como parece ser aquí. Hay una buena discusión del uso de los narradores de DOSTOIEVSKI en *The Brothers Karamazov: Novelistic Technique* de RALPH E. MATLAW, La Haya, 1957, especialmente págs. 36-41.

se había cortado el cuello con un cuchillo de cocina. Nunca había experimentado la menor ternura por nadie; estaba hecho de aquel modo y en cierta forma se sentía orgulloso; no quería ser otro. Y ahora tenía la convicción (a la que le aferraba un sentimiento de terror), de que debía ser el mismo, más que nunca hasta entonces, si quería escapar. No era la ternura ni el buen corazón lo que había de sacarlo de apuros.»¹⁸

Y rápidamente se nos lleva otra vez a la acción. Aunque tal tratamiento sacado del contexto parece obvio y, como decimos, incumplido, es altamente efectivo en su lugar apropiado, y ciertamente no se considera como un desdoro cuando se lee la novela a menos que uno sepa que tales párrafos no están nunca permitidos.

Es interesante comparar las apologías bien logradas de esta clase con los muchos fracasos que emborronan la historia de la ficción. ¿Por qué debe parecer adecuada la defensa de JANE AUSTEN, y la defensa subsiguiente de Fanny Seymour parece gravosa, de mal gusto y en conclusión fraudulenta? «Si cayesen estas Memorias en manos de una mojadita, o se leyesen ante un círculo de damas anticuadas, yo sé que mi heroína sería censurada por ellas. Ella sucumbió, dicen ellas; y que sea la consecuencia tan mala que se lo merece todo por ser una prostituta. Dejemos a tales diablejas de malas inclinaciones... seguir... Pero yo me disculparía de buena gana ante mis gentiles lectores de otra casta y me esforzaría en salvar a mi heroína de participar demasiado de su reprobación... les suplicaría se imaginasen en su situación... Cualesquiera que fuesen sus errores, una gran parte del sufrimiento se le impuso.»¹⁹

Aunque hay indicios para la respuesta, incluso en las citas aisladas, una respuesta completa requeriría un cuidadoso análisis de ambas obras. Obsérvese que el autor es igualmente entremetido, igualmente personal, igualmente influido, e igualmente irreal en ambas narraciones. La mayoría de los argumentos contra la retórica manifiesta que considerábamos en los capítulos II al V aplican igualmente a ambas. Para encontrar bases de opción debemos abandonar las normas generales y ser más precisos: ¿cómo sirve o no «este» comentario, representado en «este» estilo, a «esta» estructura? En el capítulo IX, intentaré tal precisión con una de las obras de JANE AUSTEN.

18 *This Fun for Hire*, Nueva York, 1955, págs. 55-56; «Una pistola en venta». Ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1955, págs. 66-67.

19 *The History of Fanny Seymour* (¿JOHN CLELAND?), Londres, 1753, página 60, 319.

La necesidad del juicio del autor aumenta bastante naturalmente con la creciente complejidad de virtudes y vicios dentro del mismo personaje.²⁰ La intensidad de nuestro viaje trágico con el alcalde de Casterbridge, el gran héroe impetuoso, tropezador de HARDY depende parcialmente de la voz del narrador chapado a la antigua que nos cuenta las complejidades desconocidas por Henchard y sus compañeros. «Aquella risa no animaba a los extraños... La bondad personal de su productor, caso de tener alguna, sería de una casta muy caprichosa, una generosidad ocasional y casi opresiva más que una amabilidad apacible y constante» (cap. V). «Estaba desesperadamente en desacuerdo con toda sutileza doméstica. Su diplomacia al amar u odiar a un hombre era tan disparatada como la de un búfalo» (capítulo XVII). Henchard «no puede ser descrito ineptamente como Fausto ha sido descrito, como un ser vehemente y melancólico que había renunciado a los caminos de los hombres vulgares sin luz para guiarle por un mejor camino» (cap. XVII).

La mayoría de los grandes novelistas, e incluso los autores de la épica versificada, de hecho han trabajado con una amplia escala de valores. Verdaderamente ningún otro arte está tan bien preparado para la representación de personajes que son compleja mescolanza de lo bueno y lo malo, de lo admirable y de lo despreciable. Incluso el drama, que más se acerca a la competitiva ficción, ordinariamente debe confiar en relativamente simples dicotomías del corazón y de la cabeza. Es verdad que algunas pocas obras de teatro pueden procurar un Hamlet o un Macbeth, pero incluso en estos complejos personajes dramáticos no encontramos nada tan intrincado como el Ike McCaslin de FAULKNER o como el simpático asesino Raskolnikov, encarnando la historia intelectual de una generación como parte de su «justificación». Puede ser que algunos personajes dramáticos se «conhiban» con tal complejidad, pero ningún espectador en una producción de dos horas puede esperar asimilar el conflicto en tantos planos diferentes y con tantas cadencias religiosas, filosóficas y políticas.

Entonces, en vez de comparar la ficción desfavorablemente con la música y con el drama, ¿por qué no deberíamos esperar que otras musas aspiren envidiosamente a la condición de la ficción? De hecho

20 Vid. *The Structure of Literature* de PAUL GOODMAN, Chicago, 1954, página 117: «Generalmente en cualquier poema donde lo cómico y lo serio, u otras clases éticas, se mezclan continuamente, se requiere la sistemática interferencia del narrador para dirigir la lectura.» GOODMAN es el único autor que he encontrado que discute este aspecto de la retórica por extenso. Vid. esp. páginas 75-76, 117-24, 158-60, 223.

ninguna expectativa es razonable; aunque en nuestra búsqueda por constantes estéticas podamos encontrar algunas cualidades comunes a todas las artes, cada una florece cuando se dedica a sus únicas posibilidades propias. En todo caso no necesitamos excusar un arte que puede dar forma a complejidades morales tales como aquellas que nos ayuda a ver el narrador en *A Passage to India*. «Había en el aire una cordialidad, como de enanos estrechándose las manos. Tanto el hombre como la mujer estaban en la cima de sus facultades: sensibles, honestos e incluso perspicaces. Hablaban la misma lengua, tenían las mismas opiniones, y la diversidad de edad y sexo no les separaba. Con todo no estaban satisfechos...» (*Modern Library*, ed., página 264). Uno se asombra de la extraordinaria riqueza de este juicio sobre Fielding y Miss Quested, comparada con la relativa pobreza de los propios juicios de los personajes. «Como de enanos estrechándose las manos», nadie en el libro es capaz de aquella sonrisa excepto el narrador, el único personaje que ve todo el valor de ser sensible, honesto y sutil, y no obstante ve que los hombres y las mujeres pueden ejemplificar estas virtudes y ser todavía sólo enanos amistosos.

¿Dónde están los recursos dramáticos que convienen para presentar económicamente el retrato que CONRAD nos da, violando los principios que FORD le atribuye, de Decoud en *Nostromo* (1904)? «Esta vida, cuya monótona superficialidad está cubierta con el brillo de la burla universal, como las estúpidas payasadas de un arlequín con las lentejuelas de un traje moteado, le dieron un afrancesado cosmopolitismo, nada francés, que en realidad era un simple indiferentismo estéril aparentando imperiosidad intelectual» (*Modern Library* ed., página 168). ¿O este retrato del doctor, incluyendo detalles que nadie, ni el mismo individuo puede saber? «La verdad de su naturaleza consistía en su capacidad para la pasión y en la timidez de su temperamento. Lo que le faltaba era la dureza pulida de los hombres de mundo, la dureza de la que surge una fácil tolerancia para uno mismo y para los otros; la tolerancia hecha de simpatía auténtica y de compasión humana. Este deseo de dureza era el responsable de sus rasgos sardónicos y de sus mordientes discursos» (pág. 581).

Ningún lector podría nunca inferir tan intrincado juicio de las acciones y del discurso de un hombre que ha engañado a todos alrededor suyo. Con todo el juicio brota y se prueba adecuadamente con lo que se muestra. El relato nos ha relevado aquí una parte casi inaccesible pero indispensable del mismo objeto dramático.

Toda la importancia de estas primeras tres funciones puede mo-

verse claramente en un ejemplo extenso mostrando una obra «antes» y «después» de la revisión. Para ser convincentes, tal ejemplo debe mostrar al propio autor luchando con las dificultades que se resuelven mejor usando recursos anticuados. Por supuesto que ilustraciones diáfanas de asuntos tan complicados no son fáciles de encontrar. Pero afortunadamente la mayor parte de lo que necesitamos está patente en los esfuerzos de F. SCOTT FITZGERALD al encontrar la forma adecuada de relatar *Tender is the Night*.

Tal como los críticos se han confundido por mucho tiempo sobre el relativo fracaso de FITZGERALD, comparado con lo que pudiéramos haber esperado de él después del triunfo de *The Great Gatsby* en 1925, así se confundió FITZGERALD del relativo fracaso de *Tender is the Night*. La primera edición de 1934 no le satisfizo, y no sólo a causa de que la reacción pública fue mucho más lenta de lo que él había esperado. Siguió enmendando el libro casi hasta su muerte y aunque probablemente nunca completó la revisión a su satisfacción, MALCOM COWLEY pudo publicar en 1953 una versión del libro, que FITZGERALD había llamado «final».²¹

Las dos versiones ahora publicadas no parecen diferir radicalmente, aunque hay versiones manuscritas anteriores que son casi irreconocibles. En la primera edición, estamos restringidos al punto de vista de Rosemary, de diecisiete años, a medida que se desarrolla una relación amorosa entre ella y el héroe, Dick Diver. Después de ciento cincuenta páginas el fidedigno narrador se encarga de contarnos exactamente en cuatro páginas cómo era Dick en su más «heroico período» ocho años antes. Entonces, y usando principalmente la propia visión de Dick, nos muestra en pocos episodios breves, cómo el joven, brillante y generoso siquiatra llegó a casarse con su rica paciente, Nicole Warren, y así sin saberlo empezó su larga decadencia hasta la oscuridad de la embriaguez con que termina la novela.

En la revisión de FITZGERALD, la principal diferencia es que las sesenta páginas del heroico período juvenil están devueltas al principio del libro. Solamente después de que hemos podido conocerle de forma más íntima de lo que consigue Rosemary, jamás llegamos a la opinión de Rosemary sobre Dick.

¿Cómo determinar qué revisión representa un perfeccionamiento?

21 Para los hechos en mi información dependo enteramente de la excelente introducción y notas de COWLEY a *Tender in Three Novels of F. Scott Fitzgerald*, Nueva York, 1953. Las páginas citadas son del texto de COWLEY. También ha sido útil su interpretación del mérito de las dos versiones publicadas con las que estoy fundamentalmente de acuerdo.

Obviamente podemos obtener poca ayuda al considerar las cualidades generales de estilo o de técnica que discutimos en los capítulos II al V. Las versiones son igualmente inconsistentes en el uso del punto de vista. Ambas versiones se mueven irregularmente dentro y fuera de las mentes de los personajes, con comentario correctivo o sustentador libremente proporcionados por el narrador privilegiado y fidedigno. Por ejemplo, cuando Dick sospecha que Baby Warren planea cogerlo para su hermana, el narrador deja el punto de vista de Dick para decir: «él estaba equivocado; Baby Warren no tenía tales intenciones. Ella había examinado a Dick someramente... y lo encontró deseoso» (página 49). Las dos versiones están igualmente ayudadas o dañadas, en su calidad real, por tales intrusiones: una disquisición de cuatro páginas por el narrador fidedigno es tan artificial cuando comienza en la primera página como cuando aparece transcurrida una tercera parte de la obra.

Hay un principio general de la narración realista, popular a la sazón, que puede conducirnos a elegir la primera versión: Es «irreal» empezar al principio y afanarse metódicamente hasta el final. Bajo el impacto de la insistencia de JAMES en presentar una perspectiva velada a través de otra perspectiva velada, y de los experimentos por CONRAD y otros con cronologías tergiversadas, en los años veinte se había desarrollado la teoría de que una técnica usando retrospectivas (flashbacks) era más realista que la anticuada y rutinaria cronología. «Muy pronto llegó a ser evidente para nosotros» había escrito FORD de sí mismo y de CONRAD, un año antes de que FITZGERALD empezase *Tender* en 1925, «que lo que ocurría con la novela, y en particular con la novela inglesa, era que iba recta, siendo así que en su gradual relacionarse con sus semejantes usted nunca va recto hacia adelante». Para obtener una impresión vívida de cualquier personaje interesante en la ficción «usted no podría empezar con sus comienzos y seguir su vida cronológicamente hasta el final. Primero debe usted hacerle entrar con una fuerte impresión, y entonces seguir hacia atrás y hacia adelante en su pasado».²² Muchos de los más serios jóvenes novelistas a la sazón no solamente no seguían el principio de FORD sino que repudiaban todas las nociones tradicionales del argumento. Y en 1933, cuando FITZGERALD trabajaba para completar su primera versión impresa, tenía disponibles como modelos do-

²² A *Personal Remembrance* de JOSEPH CONRAD, Boston, 1924, págs. 129-30. Vid. *The Twentieth Century Novel* de JOSEPH WARREN BEACH, Nueva York, 1933, págs. 359-65, para una buena discusión de las transformaciones de cronología de CONRAD.

«enas de obras mucho más alabadas, que hicieron entrar a sus héroes primero «con una fuerte impresión» y entonces insertaron la cronología; más notablemente, tuvo su propio éxito *The Great Gatsby*, en el que la técnica de la retrospección había sido altamente efectiva.

Probablemente nunca sabremos hasta dónde tales consideraciones influenciaron su decisión a favor de la retrospección original. Pero si fueron importantes para él en 1934 al publicar *Tendek* con grandes esperanzas de éxito, en diciembre de 1938, cuando propuso la restauración del orden cronológico a MAXWELL PERKINS (pág. V) su atención estaba centrada en los requisitos especiales de la historia de Dick Diver. No importa cuán apropiados puedan ser los cambios cronológicos para CONRAD, FORD, HUXLEY, o DOS PASSOS, no importa cuán apropiados puedan ser incluso para la historia de Jay Gatsby, la clase de tragedia de Dick Diver requiere una retórica diferente.

Mucho antes de la publicación de la primera edición FITZGERALD había visto que su historia iba a ser la tragedia de Dick Diver. «La novela debería hacer esto», escribió en 1932, «mostrar a un hombre que es un idealista natural, un sacerdote maleado, que cede por varias razones a las ideas de la alta burguesía, y en su ascenso a la cumbre del mundo social pierde su idealismo y su talento, y se entrega a la bebida y a la disipación. Panorama en el que la clase ociosa está en su momento más brillante y fascinador» (pág. X). Es verdad que expresó su propósito diferentemente varias veces y, como sugiere COWLEY, puede ser que nunca pudiese armonizar completamente los diferentes propósitos de los diferentes borradores.²³ Pero así que vio claro que su historia iba a ser la tragedia de Dick Diver nunca cambió de énfasis: deseaba mostrar la destrucción de un hombre, no simplemente dar una impresión convincente de éste o de aquel personaje o ambiente. El énfasis radica en la entrega de Dick y en su caminar hacia su destrucción moral. Si es así, cualquier rasgo técnico debería juzgarse al servicio por comprender la tragedia de Dick.

Entonces el problema es decidir en términos de los detallados efectos que se logran con la sección traspuesta en cada una de sus posiciones. Ambas posiciones parecen explicadas fácilmente como desempeñando las tres funciones que he descrito más arriba, particularmente las últimas dos. Los hechos sobre Dick Diver y Nicole

23 Vid. también F. SCOTT FITZGERALD: *The Poet of Borrowed Time* de ARTHUR MIZENER, *Critiques and Essays on Modern Fiction: 1920-1951*, ed. John W. Aldridge, Nueva York, 1952, págs. 286-302, esp. págs. 297-99. El ensayo se publicó primero en *Sewanee Review*, invierno 1946.

y las normas de acuerdo con las cuales el narrador los juzga, se describen muy directamente en esta sección. El narrador describe a Dick autorizadamente como un soltero brillante y prometedor, de 26 años, «una edad espléndida para un hombre», «el apogeo de la soltería», «una edad excelente para Dick». Él es agradable, capaz de dar e inspirar afecto, «afortunado», «un genio», un «idealista», pero de modo distinto a muchos idealistas, sabe que la buena suerte que hace posible su «idealismo» es en sí misma una cierta vulnerabilidad. Es físicamente fuerte y atractivo; es hábil con la gente, posee tacto exquisito y sensibilidad. Aunque atraído por la juventud y la lozanía puede ver la falsedad del culto americano a la idea de Hollywood de la juventud. Para terminar, está tan peligrosamente cerca de una caricatura de todas las virtudes fitzgeraldianas que un esbozo como éste, sin la vivificación del drama en el que se ejemplifican las virtudes, le hace parecer algo ridículo.

Opuestas a su casi perfección están las tachas de su carácter y las muchas amenazas del mundo alrededor suyo. Sus defectos son pocos pero nefastos. A ratos no puede resistir procurar el simple atractivo como la escena con Kaethe Gregorovius que le lleva a echarse pestes de sí mismo, «al fin y al cabo como todos los demás» (pág. 23). Y lo que es más importante, hay algo amenazador en el mismo enfoque que tiene de la plenitud y la perfección. «Quería ser bueno, quería ser amable, quería ser valiente y discreto, pero todo esto era bastante difícil. También quería ser amado, si le convenía.» Más ominiosamente está decidido a conocer el infortunio (¿cómo ser perfecto sin él?); y se siente culpable de su suerte. Para abreviar, está listo para cometer un error fatal. Como dice el narrador, los hombres y las mujeres le estimaban mucho, y él tenía la intuición de que esto no era demasiado bueno para un hombre serio.

Su mundo circundante, en su modernidad vacía y viciosa, se usa a la vez para realzar nuestra interpretación del valor de Dick, y para aumentar nuestra sensación de su vulnerabilidad. En verdad Dick está atrapado entre dos mundos: el mundo de sus aspiraciones, romántico, algo «victoriano» (pág. 236) como él dice, confiando en «el buen instinto» (pág. 221), el honor, la cortesía y bravura, y el mundo de postguerra de Baby Warren, baladí, a la deriva, incapaz de comprender el perfeccionamiento que desea Dick, deseando en realidad mercar a Dick como marido de Nicole con la esperanza de usarlo para curarla. Se define mucho de la peor parte de este mundo en otras secciones del libro, pero el contraste mismo se determina firmemente en este primer período de la vida de Dick.

Ahora nuestro retrato intelectual de este hombre y de los dos mundos entre los que se mueve es idéntico en las dos versiones. Cualesquiera temas morales o sociales que ayuden a sostener esta obra permanecen iguales en ambas versiones. Lo que cambia radicalmente es la adhesión emocional del lector por Dick. Empezar la novela a media pendiente, limitado a la visión confusa de un personaje secundario, es sacrificar algo de nuestra unión con Dick y consecuentemente bastante de la acerba ironía dramática mientras le observamos ir hacia su ruina.

Es verdad que ganamos otros efectos con esta costosa retrospectiva. Como dice COWLEY, el comienzo original según el punto de vista de Rosemary es mucho más destellante, exótico, misterioso. Despierta la curiosidad sobre la desconcertante enfermedad de Nicole y sobre lo que Violeta McKisko vio en el cuarto de baño en Villa Diana; nos desconcierta no solamente cómo Dick se lanzó al camino del fracaso de forma inicial, sino también al principio incluso nos confunde sobre si él es el personaje principal. La aventura amorosa entre Dick y Rosemary es, finalmente, mucho más encantadora en esta versión; no la consideramos como un paso más en la destrucción de un hombre al que hemos llegado a admirar.

Pero el exotismo, el misterio y el encanto no son cualidades que deban buscarse a toda costa en todas las novelas. «Esta» novela requiere una gran simpatía hacia Dick Diver. «Aquel libro no está muerto» escribió FITZGERALD, «me encuentro constantemente con gente que le tienen el mismo privativo apego como otros los tenían a *Gatsby*... gente que se identifica con Dick Diver. Su gran falta es que el verdadero comienzo, el joven psiquiatra en Suiza, desaparece en medio del libro» (pág. V). Si la «identificación» con Dick ha de ser una pauta del éxito de este libro, el ángulo de visión de Rosemary no es adecuado al principio; no puede establecer el contraste entre Dick y el mundo que le está hundiendo. Casi inmediatamente su visión de Dick está nublada por la infatuación; no podemos colegir siquiera si él es genuinamente atractivo, ya que ella parece dispuesta a enamorarse de cualquier hombre bien parecido. Ella es mucho menos competente en presentarnos la complicada descripción de la posición de Dick a medio camino entre la feliz promisión y el fracaso. Como dice COWLEY, al ver a través de sus ojos entramos en la novela con un enfoque incierto (pág. IX) y el resultado es que aunque gradualmente llegamos a interesarnos por Dick, incluso en esta primera versión, lo hacemos titubeantes y hasta cierto punto demasiado tarde.

Podemos ver claramente este sacrificio observando de cerca cualquier episodio crucial en ambas versiones y comparando sus respuestas. Consideremos, por ejemplo, la escena en la que Rosemary ha sabido que Nicole y Dick van a encontrarse para un galanteo a las cuatro. Si leemos las celosas reacciones de Rosemary («fue más difícil de lo que ella pensaba y toda ella protestó cuando Nicole se fue») sin haber visto nunca el cariño de Dick y Nicole en años anteriores, y sin saber nada de todas las cualidades, a más de la atracción sexual, que participan en el amor, difícilmente podemos evitar hallarnos del lado de Rosemary: es lástima que aquel pobre hombre esté atrapado por la misteriosa y obviamente peligrosa Nicole. Pero en la edición revisada nuestras simpatías están convenientemente divididas: vemos a dos mujeres luchando por el hombre que se hunde, víctima de las dos, aunque cada una sea simpática a su modo. Un asunto claramente trivial se ha transformado, a través de una adecuada preparación, en un paso significativo, en un colapso moral que ninguno de los personajes ve tan claramente como nosotros.

Para terminar, el resultado de la revisión es corregir una falta de excesivo alejamiento, una falta que surge de un método apropiado para otras obras en otros tiempos pero no para la tragedia que Fitzgerald quiso escribir. Su efecto verdadero podía obtenerse solamente repudiando mucho de lo que se ha dicho por críticos destacados de la ficción sobre el punto de vista y desarrollando una presentación clara, directa, anticuada de la inicial superioridad y de la gradual decadencia de su héroe.

REALZANDO EL SIGNIFICADO DE LOS ACONTECIMIENTOS

El comentario sobre las cualidades morales e intelectuales de los personajes siempre afecta nuestra opinión sobre los acontecimientos en los que operan aquellos personajes. Consecuentemente sombrea imperceptiblemente las manifestaciones directas sobre el significado y la importancia de los mismos eventos. «Al día siguiente» nos dice HARDY en *The Three Strangers*, «la búsqueda del avisado ladrón de ovejas se hizo general y aguzada, por lo menos a juzgar por las apariencias. Pero el castigo propuesto era cruelmente desproporcionado con la transgresión y la simpatía de una gran parte del paisanaje en aquel distrito que estaba enérgicamente a favor del fugitivo. Por otra parte su extraordinaria flemma y atrevimiento... le ganaron su admiración...». Tal discurso eleva explícitamente un interés emocional de la clase que cualquier injusticia dramatizada

ensalza implícitamente: un enérgico tirón para restablecer la justicia o un desenlace trágico. La misma clase de comentario puede usarse para realzar el significado de la resolución cuando ésta llega. «Después de haber colocado a mi heroína en la más feliz de las situaciones felices», dice el narrador fidedigno, ostensiblemente un hombre, de *History of Betty Barnes* (1753) de Sarah FIELDING, «amante y amada tiernamente por un hombre sensato y virtuoso, querido por sus allegados, y regalado por todos sus amigos, voy a decirle adiós» (pág. 298). Y entonces él nos da, en una torpe imitación del hermano de Sarah, Henry, una descripción categórica de la moralidad del cuento.

El comentario directo de esta clase sobre el acontecimiento probablemente parezca más importuno que el comentario sobre los personajes; verdaderamente puede ser muy malo si se usa como un sustituto del mismo evento en vez de un realce del mismo. Los novelistas, conocedores de este peligro, muy pronto desarrollaron métodos para disfrazar sus presagios como parte del objeto representado. Mucho antes que los dogmas de que la exposición es mejor que la narración estuviesen de moda, frecuentemente los autores escondían su comentario dramatizándolo como un decorado o un símbolo. Como el montaje de *Wuthering Heights* o la niebla en *Bleak House*, tal comentario implícito puede ser muy efectivo. Pero aunque aparentemente más dramático puede ser enteramente tan tedioso como la peor alocución directa al lector. Cuando todo mal lance del argumento se simboliza con un cambio del tiempo, cuando cada asesinato ocurre al tocar las doce de la noche, el efecto se hace menos dramático que una simple manifestación del narrador de que el futuro es más negro de lo que parece. En *Manon Lescaut* (1733), por ejemplo, aunque las lamentaciones de antemano de Chevalier pueden parecer impropias, sería mucho peor un estallido de bárbaros augurios como el estruendo del viejo Vesubio en *The Italian* (1797) de la señora Radcliffe. A mi parecer muchos de los símbolos empleados en la moderna ficción como sustitutos del comentario son tan inoportunos como lo pueda ser el más directo comentario. Por supuesto que sobre gustos no hay nada escrito. En otro tiempo la ficción de la tortuga dirigiéndose hacia el sudoeste por la carretera en *The Grapes of Wrath* (1939), corriendo parejas con las vidas obstinadas y desesperanzadas de los Joads en su dirección, su desesperación y su determinación puede haber parecido brillante, mientras que las interpolaciones de Tolstoy pueden haber parecido molestas, apelmazadas y obvias. Pero después de veinte años aquella tortuga parece decididamente pasada de moda e importuna,

y el comentario de TOLSTOY, con casi un siglo, ha asumido en cierto modo una nueva vitalidad. El comentario simbólico, como cualquier otra clase, debe hacerse con capacidad, o por lo menos con habilidad, si ha de sobrellevar los cambios de la moda.

GENERALIZACIÓN DEL SIGNIFICADO TOTAL DE LA OBRA

Todas estas clases de comentario sirven al propósito de realzar la intensidad que el lector experimenta en momentos particulares de un libro. Aunque puedan producir igualmente otras cosas, ante todo están justificadas por cierto servicio que llevan a cabo al moldear el juicio del lector en una escala de valores u otra.

Muchas de estas tareas retóricas pudieran haberse llevado a cabo, aunque menos económicamente, sin el comentario explícito. Pero a medida que nos dirigimos hacia la tarea de generalizar el efecto de la obra toda, haciéndola que parezca tener una cualidad universal o al menos representativa, más allá de los hechos prosaicos del caso, ya no resulta tan claro que otros recursos puedan servir siquiera un poco. «Que las cosas no son tan malas entre usted y yo como podían haberlo sido», nos cuenta GEORGE ELIOT en *Middlemarch* (1871-72), «se debe en parte a todos los que (como su heroína) vivieron confiadamente una vida oculta y reposan en tumbas no visitadas». Es concebible que algún portavoz responsable como Marlow de CONRAD pudiera haber pronunciado este discurso, pero nunca pudiera llegar con autoridad de ningún otro personaje completamente comprometido en la acción.²⁴

24 La mejor defensa de esta clase de comentario es *George Eliot and the Omniscient Author Convention* de W. J. HARVEY, *Nineteenth-Century Fiction*, XIII, septiembre 1958, págs. 81-108. Al tratar de lo que considera los engañosos «dogmas» críticos «post-jamesianos» de la narración impersonal, HARVEY presenta un caso apremiante de la habilidad de GEORGE ELIOT en el uso del comentario. Concluye su ensayo con una defensa de un libro que pudiera ir más allá de su tosca distinción entre la usanza «jamesiana» y la «no-jamesiana», un libro que pudiera producir más sutiles discriminaciones «con el uso juicioso de la historia literaria, el análisis de recursos técnicos y también con un estudio más atento de las clases de relaciones supuestas o creadas entre autor, lector y novela. Un estudio de esta clase sería vasto, complejo y arduo; con tal perspectiva este ensayo debe degenerar al status de una nota al pie de página» (pág. 108). Leí por primera vez este párrafo cuando mi libro estaba casi terminado; de algún modo he intentado escribir el tipo de libro que HARVEY parece tener en mente. Mi buena voluntad por dejar que su excelente ensayo «degenere al status de una nota al pie» no significa, sin embargo, que pretenda haberle dado el libro que

Ningún personaje en *Tom Jones*, en *Bleak House*, en *The Scarlett Letter* o en *War and Peace* sabe lo suficiente sobre el significado del conjunto para ir más allá de sus problemas personales hasta alguna opinión general. Ya que lo mismo es verdad de casi todas las obras modernas, y puesto que la narrativa fidedigna a menudo no está permitida, la tarea de generalización puede ser dejada enteramente al lector. Ninguna voz del narrador extiende el significado de *The Sun Also Rises* excepto, por supuesto, para suministrar el título y los epígrafes generalizadores.²⁵

No obstante, incluso en obras modernas, la mayoría de autores incorporan más comentario generalizador directo de lo que uno pudiera pensar al leer a los críticos. Por ejemplo, en *Decline and Fall* publicada a finales de los años veinte cuando la pasión por la objetividad dramática estaba en su punto máximo, WAUGH casi no permite a su narrador intrusiones generalizadoras, pero cuando finalmente profiere una, es extremadamente importante:

Durante una tarde al menos el espectro que había revoloteado alrededor de su narrativa bajo el nombre de Paul Pennyfeather materializó en la sólida figura de un hombre joven, inteligente, bien educado, de agradable trato, un hombre en quien se podía confiar que usase su voto en una elección general con discreción y conveniente desapego, cuya opinión de un ballet o de un ensayo crítico era bastante mejor que la de la mayoría de gente, que podía encarar una cena sin embarazo y con un estimable acento francés, en quien podía confiarse al cuidado del equipaje... Éste era el Paul Pennyfeather, de suerte que los lectores no deben quejarse si el espectro que tomó su nombre no cumplimenta ampliamente la importante parte de héroe para la que fue pensado originariamente... Durante una tarde Paul fue de nuevo una persona real, pero al día siguiente se despertó quedándose incorpóreo en alguna parte entre la plaza de Sloane y la de Onslow.²⁶

En una obra satírica de esta clase tal discurso es completamente apropiado y aceptable. Más adelante en el libro, la invención de un tal profesor Otto Silenus ilustrándonos es mucho menos efectiva, por más objetiva o dramática que parezca.

25 Es interesante observar cuanta mayor importancia tienen los títulos y los epígrafes en obras contemporáneas, en donde a menudo son el único comentario explícito que se le da al lector: *Portrait of the Artist as a Young Man*, *The Sun Also Rises*, *Vile Bodies*, *A Handful of Dust*, *Brave New World*, *Antic Hay*, *The Sound and the Fury*, extraños títulos éstos para una literatura que asciende sin autor entre las ondas del arte.

26 Londres, 1928; Penguin ed., 1937, págs. 122-23.

Cómo sintamos sobre el comentario generalizador dependerá parcialmente de las modas del momento pero más básicamente de la habilidad del autor en ajustar su cualidad a la cualidad de sus partes dramáticas. La «Feria de las Vanidades» presentada en *Vile Bodies* o *Decline and Fall* nunca podría mantener la locuacidad del narrador en la misma *Feria de las Vanidades*. Pero para el tipo de sátira altamente general y expansiva tal locuacidad es claramente útil. «¡Ah, vanidad de vanidades! ¿Quién de nosotros es feliz en este mundo? ¿Quién de nosotros obra a su antojo? ¿O haciéndolo está satisfecho? Vamos, niños, cerremos la caja y con ella los muñecos pues nuestra función está terminada.» La reticencia de WAUGH desbarataría parcialmente la conclusión de *La Feria de las Vanidades* como lo haría con *Bleak House*, *Middlemarch* y *The Egoist*. Como han redescubierto novelistas modernos como FAULKNER, el mismo esfuerzo del narrador por disputar explícitamente con su mundo de valores puede incluso hacer que los más insignificantes personajes parezcan de importancia universal. Aunque la garrulería es en los narradores tan tediosa como en los conocidos, y aunque los narradores al comentar están de hecho particularmente tentados a ser pomposos y redundantes, en el mejor caso pueden producir un montón de experiencia otroamente que el proporcionado por cualquier otro recurso artístico. «El caso difamatorio de Preedy-Syson en un tiempo ocupaba los titulares de los periódicos: por un lado un ministro, por otro un clérigo, una acusación de inmoralidad con una joven», hasta aquí el narrador de JOYCE CARY en *The Captive and the Free* (1959) solamente nos da los hechos. Pero en su obra postuma CARY no sigue su práctica usual de dejar que se infirieran sus opiniones sobre el suceso. ¡Qué afortunado que no lo haya hecho!

Lo tenía todo para suscitar los sentimientos más íntimos y más primitivos. Como Hooper señaló, los que odiaban los títulos, los odiaban simplemente porque atañían a aquellos sentidos imperiosos, a aquellas perennes preocupaciones. Porque cuanto menos van a la iglesia los britanos, tanto más padecen de problemas religiosos, de cuestiones morales. Ellos son como refugiados cuyas ciudades han sido bombardeadas. De repente revelan las necesidades fundamentales de sus almas; aquellos que tenían en poco un hogar confortable los vemos construir chapucera y dolorosamente una choza de unos pilos y una vieja manta para concederse a sí mismos y a sus familias una habitación en el desierto de la ruina. Y por este cobijo el desesperado dueño luchará hasta morir.

A la lucha los ateístas por la dignidad ideal de las matemáticas,

y los científicos luchan salvajemente entre ellos sobre la responsabilidad moral del físico atómico por la bomba atómica. Los racionalistas se arrojan de sus guaridas a la vista de un zapato y los filósofos positivistas ladran toda la noche el cuchicheo de una pareja en la callejuela trasera.

Porque entre los desplazados cada hombre está solo, todos los vecinos son enemigos y todas las posesiones son una provocación para alguien (cap. XXVII).

Cualquiera que piense que pudiera haber inferido este significado de forma tan penetrante tan sólo de los sucesos dramatizados, tiene una elevada opinión de sus propias habilidades novelísticas. Aunque el caso difamatorio de Preedy-Syson de hecho apoya el discernimiento, CARY confiere más valor representativo a su historia del que parecía tener sin su ayuda directa y desenfadada.

MANIPULACIÓN DEL ESTADO DE ÁNIMO

Hasta ahora hemos considerado solamente el comentario sobre algo claramente dramatizado en la obra. Los autores han tratado simplemente de aclararnos la naturaleza del mismo objeto dramático, al darnos los inflexibles hechos, al establecer un mundo de normas, al relacionar los pormenores a aquellas normas, o al relacionar la historia a las verdades generales. Al hacer así, de hecho, los autores ejercen un cuidadoso control sobre el grado de involucramiento o de distancia del autor con los sucesos de la historia, asegurando que el lector vea los ingredientes de la obra con el grado de compromiso o simpatía sentida por el autor implícito.

Un elemento diferente entra en escena cuando un autor se inmiscuye para dirigirse directamente al estado de ánimo y a las emociones del lector. «Hay ciertos temas cuyo interés es absorbente pero que también son demasiado horribles en conjunto para los propósitos de la auténtica ficción... Ser enterrado en vida es, sin duda, el más espantoso de los extremos que haya caído sobre toda la humanidad.» Cuando POE comienza así *The Premature Burial* (1844) y continúa durante varias páginas hablando del horror del entierro prematuro, y de su frecuencia, sentimos que algo está mal. Se dirige a nosotros directamente, inmediatamente, y trata de colocarnos en una disposición mental antes de que empiece su historia; es difícil resistir el aburrimiento o el disgusto. «Verdaderamente pavoroso el temor (de que tales sucesos ocurran). ¡Pero más pavorosa es la misma muerte! Debe decirse sin vacilación que ningún suceso está tan terriblemente bien

adaptado para inspirar la supremacía de la angustia física y mental, como lo está el entierro antes de la muerte.» Cualquiera que sea el efecto de esta clase de asunto en los primeros lectores de la revista de Poe, difícilmente se puede creer que los lectores versados hubieran estado intensamente conmovidos por esto.

Al pronto pudiéramos estar tentados a culpar a los superlativos, después de todo uno recuerda tantos otros horrores «supremos» en otras historias de Poe. Pero tales superlativos serían mucho más aceptables si se reservasen para describir el apuro actual de la víctima durante su entierro. Tal como el comentario «shakespeariano» de Melville parece burlescamente exagerado leído compendiadamente en *Moby Dick*, pero usualmente parece irreprobable y apropiado en contexto, así esta prosa, tan mala como parece aislada, puede ser aceptable en un marco adecuado. Pero la historia no proporciona el contexto. Es retórica aislada; el autor hace lo que puede en su propio nombre, libre de impedimentos, para llevarlos al adecuado estado de ánimo antes de que comience la historia. «Prepárate a temblar de miedo» parece decirnos, y como la voz del comentador en un mal filme documental; está separado de los efectos de su propia retórica.

Si comparamos esto con la formación del ánimo completamente integrada en una historia mejor, *The Fall of the House of Usher* (1839), vemos una razón para la frecuente insistencia de que el comentario indispensable sea expresado por un personaje en la historia.

Durante todo un día aburrido, oscuro e insonoro en el otoño, cuando las nubes colgaban opresivamente bajas en los cielos, había estado cabalgando solo a través de una comarca de la región singularmente lúgubre, y finalmente me encontré, cuando las sombras del anochecer se acercaban, a la vista de la melancólica Casa de Usher. No sé cómo ocurrió, pero al vislumbrar el edificio un sentimiento de insufrible tenebrosidad impregnó mi espíritu. Y digo insufrible porque el sentimiento no estaba mitigado por ninguno de aquellos sentimientos semiplacenteros, por ser poéticos, con los que la mente usualmente recibe incluso las más repulsivas imágenes naturales de lo desolado o lo terrible.

Por el simple expediente de crear un personaje que experimenta la retórica en su propia persona, se ha convertido en menos censurable. Cada adjetivo y cada detalle pensados para determinar nuestro estado de ánimo es parte del ánimo en desarrollo y de la experiencia del personaje central; ahora la retórica parece funcional, «intrínseca». Ya no está simplemente dirigida hacia afuera, como si fuera un

medicamento que pudiera ser inyectado en el espectador, camino del teatro.

Sin embargo, pudiéramos cometer fácilmente el error de generalizar falsamente. No se infiere ni que el comentario sea siempre efectivo con tal que sea hecho por un personaje en la historia ni que esta historia pudiera mejorarse más descubriendo cada vez más su expresión a través del detalle dramatizado y cada vez menos a través de la manifestación narrativa. CAROLINE GORDON y ALLEN TATE consideran esta historia como un paso importante, pero solamente un paso, en el gran progreso hacia el dominio del «detalle creativo activo que heredó esta tradición de la ficción de FLAUBERT, para ser perfeccionado más tarde por JAMES, CHEJOV y JOYCE».²⁷ Para ellos ya que la historia «no tiene un sólo ejemplo de detalle dramatizado», está todavía tan sólo realizada a medias. Lo que están pidiendo realmente es que «todo» el comentario general, no mitigado por la ironía, debería ser eliminado. El narrador no debe decir «paredes rasas» o «ventanas vacías como ojos» o «negro y cárdeno lago que yacía entre montañas en sereno reflejo». Las paredes, las ventanas y el lago deberían ser representados dramáticamente para darles vida visualmente con su negrura y vaciedad y calidad de cárdeno «expuestas» al lector en vez de meramente «relatadas». Ésta me parece una exigencia que nace de los prejuicios de una época que desea efectos básicamente diferentes de los de POE. Para la especial clase de horror mórbido de POE, un detalle psicológico, comunicado por un adjetivo emocionalmente intenso, es más efectivo que una mera descripción sensual en cualquier forma. Sea cual fuere lo que pueda estar equivocado en *The Fall of the House of Usher* no va a curarse con un cambio de técnica. Si ahora soy incapaz de reaccionar como POE se propuso, parece bien claro que yo no lo haría no importa qué técnica haya usado POE. Aquellos de nosotros que pueden recordar una época en la que POE era efectivo saben cuán indispensables son los adjetivos fuertes.

Podemos admitir que el comentario determinante del ánimo, como el filosofar, presenta dificultades especiales y muy probablemente por cierto conducirá al autor a prácticas que justificarán ataques al comentario. Sin embargo es verdad que muchos grandes autores lo han usado y lo han usado bien. «La mañana era peculiar para aquella costa. Todo estaba silencioso y calmado; todo gris. Aunque ondulado por largos oleajes, parecía parado, y estaba alisado en su superficie

27 *The House of Fiction*, Nueva York, 1950, pág. 116.

como plomo ondulado que se ha enfriado y solidificado en el molde de la fundición. El cielo parecía un sobretodo gris. Vuelos de turbadas aves grises entre las que estaban mezclados, pasaban rasando las aguas caprichosamente, como las golondrinas sobre los prados antes de las tormentas. Las sombras presentes simbolizaban más profundas sombras venideras.»

Es más difícil de lo que podamos pensar el dar sólidas razones porque este comienzo de *Benito Cereno* (1855), de MELVILLE, parece mucho más aceptable que el formador del estado de ánimo en *The Premature Burial*. Ciertamente uno no puede zanjar el problema apelando a las reglas sobre el punto de vista. Ni el autor hace ningún esfuerzo por encubrir el origen del comentario; MELVILLE no trata de convencernos que el mismo Capitán Delano sintió el simbolismo de más profundas sombras venideras. Ambos autores claramente se dirigen a nosotros directa, retóricamente. Aunque MELVILLE parece algo más interesado que POE en describir «las cosas». El tópico de POE está más explícitamente relacionado al tema de su historia, y por ende, es más «intrínseco» en aquel respecto. Uno debe sentirse incomfortable si debe decidir que la superioridad de MELVILLE reside simplemente en la obvia treta de inventar un día tenebroso, y de cualquier modo, POE puede competir con esta con una docena de tretas igualmente inteligentes y obvias. Finalmente, puede ser verdad que parte de la dificultad de POE radica en el recordarnos que está contando la historia simplemente para horrorizarnos. Decir «probablemente no hay nada más siniestro que...» parece sugerir, «he curioseado algo y he alcanzado el más siniestro tema que pude encontrar». Impugnar la autonomía de la acción, sugerir que uno puede hacer lo que quiera de una historia, se ha considerado un serio crimen desde que JAMES expresó su disgusto por la intervención impertinente y ruidosa de TROLLOPE en las vidas de sus personajes. Pero no es difícil encontrar comentario altamente afortunado que iguala esta regla, como mostraré en el próximo capítulo. Y si tengo razón en esto, nos quedamos con una regla que dice simplemente: «Cuando tú haces tal y cual cosa mal, saldrá mal.»

No estoy completamente seguro de saber por qué me gusta más MELVILLE que POE. Pero tengo bastante confianza para saber dónde encontrar la respuesta: debo examinar muy atentamente el comentario mismo, tal como se relaciona con su único contexto. Finalmente, al hacer esto casi estoy cierto de llamar la atención sobre algunos cánones que son comunes a muchas historias. Por ejemplo, el comentario de POE, es «demasiado largo», es despilfarrador y antieconómico. Ob-

veramente «economía» es una norma general, pero yo descubro una economía particular en cada historia, de acuerdo con la cual un elemento dado es o no es «excesivo». ¿Es SHAKESPEARE económico? Usualmente lo es al establecer su peculiarmente rica economía. E incluso podría confiarse de un escritor bastante inexperto, después de haber leído *The Premature Burial* varias veces, que encontrase formas de abreviar la introducción sin pérdidas y con ciertas ganancias reales. Pero pocos de nosotros se sentirían confortables intentando la misma operación con el comienzo de *Benito Cereno* y no simplemente porque el material de la introducción sea mucho más corto y la historia en sí misma mucho más larga.

Podríamos seguir con otros criterios, intentando intermediar entre las normas generales que son útiles «a menudo» y las necesidades particulares de cada historia. Por ejemplo, ¿es el estilo, «flamante», «interesante», «apropiado»? Aunque para ser aceptable un estilo debe ser siempre interesante en «algún» aspecto, no hay una cualidad general de estilo, como por ejemplo ¡sé concreto! que deba estar en todas las obras en la misma forma. Creo que uno podría mostrar que el estilo de MELVILLE consigue lo que se requiere del mismo, sin introducir intereses perturbadores o engañosos, mientras que el de POE nos recuerda, constantemente, que el autor no se preocupa demasiado de lo que está haciendo.

Para abreviar, el autor puede inmiscuirse, e incluso excitar nuestras emociones directamente, siempre que pueda convencernos que sus «intrusiones» están tan cuidadosamente elaboradas y son tan pertinentes como sus escenas representadas.

COMENTANDO DIRECTAMENTE LA OBRA MISMA

Si las apelaciones directas al estado de ánimo y a las emociones del lector se han creído objetables, apelaciones directas a su admiración deberían parecerlo mucho más. No solamente no tienen inmediata relación con otros elementos de la historia, sino que frecuentemente llaman la atención del lector explícitamente sobre el hecho de que está leyendo simplemente una historia. Ciertamente era esta clase de intrusión la que JAMES objetó más esforzadamente y es quizá la clase que ha sido más ampliamente evitada en la ficción moderna.²⁸

28 Es cierto que en la ficción moderna ha habido muchos narradores pagados de sí mismos, pero casi todos han sido dramatizados como personajes informales completamente distintos de sus autores. Los narradores de *Dr. Fausto*

Cualquier tipo de elogio de la obra propia por su talento artístico puede parecer una falta de realidad, en el mundo con que trata el arte propio. Y ciertamente cualquier alabanza por el autor, no importa cuán ingeniosamente encubierta, probablemente sugerirá que puede hacer lo que quiere con sus personajes.

Pero argüir de este modo es, además, sustituir los fines generales por aquella clase de estudio particular que hace posible conclusiones técnicas. Puede haber ciertos efectos ficticios que se estropean siempre por cualquier sugestión de la presencia directa del autor, aunque yo no pueda descubrirla. Es solamente cierta clase de autores que no debe estar presente en cierta clase de sucesos.

Todos los novelistas con éxito muestran mucho más cuidado sobre su comentario pagado de sí mismo de lo que uno podría imaginar leyendo los ataques de la crítica desde FLAUBERT. Por ejemplo, TROLLOPE, que ciertamente puede ser desagradablemente gárrulo y que a veces nos hace desear que acabe de alabarse a sí mismo y prosiga con su historia, ordinariamente respeta sus materiales enteramente. Sólo raramente comete el pecado, si lo es realmente, de sugerir que los sucesos del libro pueden ser alterados para complacer su gusto. La sugestión es solamente que puede ser alterada «la forma de contar» los sucesos, como en la famosa intrusión en *Barchester Towers* (1857):

Pero no dejemos al pacífico lector estar bajo ninguna aprehensión. No está predestinado que Eleanor se case con el señor Slope o con Bertie Stanhope. Y aquí tal vez pueda permitirse el novelista explicar sus opiniones sobre un punto muy importante en el arte de narrar cuentos. Él se arriesga a reprobar aquel sistema que va tan lejos hasta violar toda la confianza apropiada entre el autor y sus lectores, al mantener aproximadamente al fin del tercer volumen el misterio sobre el destino del personaje favorito de ellos.

Nuestra doctrina es que el autor y el lector deberían avanzar juntos con plena confianza mutua. Dejemos que los personajes del drama arrosten una completa comedia de errores entre ellos, pero no dejemos que el espectador confunda al Siracusano con el Efesio; de otro modo él sería uno de los incautos, y el papel de un incauto nunca está dignificado (fin del capítulo XV).

✓ *The Holy Sinner* de MANN, de *Les faux monnayeurs* de GIDE y de *Point Counter Point* de HUXLEY, todos se comprometen en el elogio implícito de las obras que «ellos» están escribiendo, pero pese a sus pretensiones, están escribiendo obras sorprendentemente diferentes de las novelas reales de MANN, GIDE y HUXLEY.

Aquí las vidas de los personajes son inviolables; lo que puede ser manipulado es solamente la relación del autor y el lector con aquellas vidas, y el autor, al alabar su propia maestría, perfecciona la comedia de estas vidas triviales pero representativas que está usando para nuestra satisfacción. La mayoría de las intrusiones de TROLLOPE muestran precisamente esta actitud, incluso cuando nos recuerdan más directamente que el libro es solamente un libro: «Pero debemos retroceder un poco, aunque sólo sea un poco, pues empieza a manifestarse una dificultad ante la necesidad de disponer a todos nuestros amigos en el limitado resto de este volumen. ¡Ah, si el señor Longman me permitiese un cuarto volumen!» (cap. XLIII). «Disponer» de todos nuestros amigos no es en este contexto hacer con ellos lo que queramos. El autor se enfrenta con los hechos de sus vidas, múltiples y difíciles, y alista al lector con él para la batalla cómica de hacer justicia a sus vidas, pese al editor, el señor Longman.

Las intrusiones discutiendo el libro mismo o sus fragilidades pueden variar desde un «entretanto» o una disgresión explícita hasta la más minuciosa parodia de la técnica de otros autores. «Debiera haberle dicho, gentil lector», dice el narrador de *The History of Joshua Trueman, Esq.* (1754, pág. 91), y probablemente vamos a sentir que estamos en manos chapuceras; o verdaderamente olvidó decirnos algo o deliberadamente retuvo algo simplemente por su propia conveniencia; en cualquier caso no fue lo bastante hábil como hubiera debido serlo. Al comprender esto, los narradores más inteligentes siempre han alterado tales intrusiones lo suficiente para sugerir que saben tanto sobre los clisés como pueda saber, posiblemente, un lector. «Debemos volver, como dicen los novelistas, y como todos nosotros deseamos que no dijese, al hombre desde Alguna Parte» dice uno de los personajes de DICKENS, contándose a sí mismo una historia, en *Our Mutual Friend* (1864-65, cap. II). De tales intrusiones, medio apología, medio autoalabanza, está llena la historia de la ficción. Pueden ser deleitables o fastidiosas, según el genio del escritor, el gusto del lector, las modas de la época y la clase de obra en que aparecen; placeres «cualitativos» a menudo dependen considerablemente de la novela, y lo que en una década pueda parecer un atractivo estará en la próxima pasado de moda sin remedio. El siguiente párrafo de *The Old Curiosity Shop* (1841), daría dentera a la mayoría de los lectores modernos, pero sin duda se consideró una de las gracias de la obra de DICKENS por muchos de sus contemporáneos.

A medida que este cuento requiera que nos familiaricemos con algún sitio por aquí cerca, con algunos detalles relacionados con la economía doméstica del señor Sampson Bras, y como que un lugar más conveniente... probablemente no va a presentarse para este propósito, el historiador toma al benévolo lector de la mano, y saltando con él en el aire, y hendiendo el aire a una mayor velocidad que incluso don Cleofás Leandro Pérez Zambullo* y su pariente viajaron a través de aquella agradable región en compañía, se posa con él sobre el pavimento de Bevis Marks. Los intrépidos aeronautas se apean ante una casita oscura, en otro tiempo residencia del señor Sampson Bras (cap. XXXIII).

¿No es esto simplemente jugar a jugar mientras los asuntos importantes pasan inadvertidos?

Ciertamente en algunas novelas la acusación es incontestable: «jugar a jugar» se convierte en un fin en sí mismo. Por ejemplo, en *Charlotte Summers*²⁹ la tarea de cambiar una escena se extiende a un largo párrafo como ocurre ocasionalmente en *Tom Jones*.

Antes de que introduzca a mis lectores en la compañía de la señorita Charlotte Summers, debo relacionarles con algunos de sus amigos... para cuyo propósito debo solicitarles su compañía hasta Carmarthenshire, en Gales. Aunque el viaje es bastante largo y, en la forma corriente de viajar puede tomar varios días, sin embargo nosotros, los autores, tenemos siempre a nuestra disposición un carruaje volador que puede llevar por el aire a nuestros lectores en un instante, en viajes mucho más largos que el que vamos a emprender ahora. Somos los dueños de una clase de Magia, sólo tenemos que decir la Palabra, y pronto, usted se ve transportado en la misma posición en que esté por ventura en aquel momento, al lugar donde nosotros le esperaríamos. ¿No siente ya el mágico efecto? El viaje está concluido, y acabamos de descender a la puerta de un viejo edificio imponente, rodeado de venerables robles... Usted puede entrar libremente... (págs. 12-13).

Tan aburrido como pueda parecer, especialmente fuera del contexto, la mayoría de nosotros puede aceptar con placer el mismo recurso, más elegantemente manejado, en *Enrique V*, cuando el coro, que podíamos esperar parecer más entremetido en un drama histórico que la voz del narrador en una novela, arrebató al espectador

* Personaje de *El Diablo Cojuelo* de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA. (N. del T.)

²⁹ *The History of Charlotte Summers, the Fortunate Parish Girl*, Londres, 1749?

fuera de «este círculo de madera» y «desde allí a Francia». Las excursiones en las dos «novelas» pueden ser malas, pero a menos que estemos preparados a condenar también el coro de SHAKESPEARE, difícilmente podemos argüir que son malas porque están hechas de retórica intrusiva. Realmente la diferencia en la calidad radica, primero en la superioridad del estilo de SHAKESPEARE, línea por línea, y segundo en el grado de idoneidad de la retórica respecto al contexto. El ímpetu del coro apoya la irrupción, tal como es. Nuestra imaginación nos pasa rápidamente a través del Canal en pos de las fuerzas de Enrique V. El mundo se agranda por su discurso como se agranda con las proezas de Enrique.

No hay nada en la acción de *The Old Curiosity Shop* o de *Charlotte Summers* que esté similarmente acrecentado por un vuelo imaginario. Convertirse en intrépidos astronautas no hace nada por nosotros que necesite hacerse para asegurar el éxito de una de estas historias. Y, sin embargo, los dos vuelos ficticios no son tan malos como esto pudiera sugerir. Si nuestro criterio es en este momento la idoneidad a la obra en conjunto, estamos obligados a preguntarnos lo que es «la obra en conjunto» cuando ya docenas de páginas se han dedicado al comentario. No consideramos estas «intrusiones» como explosiones independientes; son escalones continuados en nuestro trato con los narradores. A este respecto, las intrusiones de la ficción parecen menos desprevenidas explosiones que lo parece el discurso del coro de SHAKESPEARE. El DICKENS que hemos conocido habla de este modo; incluso los crudos ángulos de su humor cándido son de este modo apropiados a un contexto, el contexto proporcionado por el resto de su estrategia narrativa explícita.

Pero hablar sobre tal contexto y la relación que establece entre el narrador y el lector es ir mucho más allá de las nociones de función con la que hemos estado trabajando hasta aquí. Aunque las funciones que hemos elucidado nos exigirían en sí mismas resistir cualquier intento de eliminar el comentario, no pueden explicar el profundo efecto alcanzado por los grandes autores cuando llaman la atención de sus obras como literatura y de sí mismos como artistas. Tan sólo podemos acercarnos a la justicia considerando en detalle nuestra relación con los narradores dramatizados, fidedignos o no.

«Y ahora lector, permite que te diga, que de lo que has leído hasta aquí, puedes adivinar lo que probablemente vas a tener en el futuro, esto que yo ya he escrito, es un ensayo de lo que pienso hacer para ti, de este trozo de género tú puedes juzgar qué vestido tendrás... Pero aquí algunos lectores jocosos estarán dispuestos a 'medir mi cereal con su medida' * y a juzgar que tenía algún motivo para pensar en esta historia... Pero te digo lector que no había tal cosa; lo desmiento categóricamente.» FRANCIS KIRKMAN, *The Unlucky Citizen*, 1673.

«En este punto Bernard se vio obligado a detenerse (en la lectura de este libro). Sus ojos estaban borrosos... Bien, debemos continuar. Todo esto que he estado diciendo es solamente para poner un poco de aire entre las páginas de este periódico. Ahora que BERNARD ha recuperado el aliento, volveremos a ello.» GIDE, *The Counterfeiters* (1925).

«Bien, nuestro héroe nació por casualidad en alta, muy alta cuna. LECTOR: ¡Cómo! ¿En una buhardilla? AUTOR: ¡No, válgame Dios! ... De este modo al haber pasado por la rutina habitual de un autor, al dar alguna información del nacimiento y alcurnia de nuestro héroe, tenemos que añadir que lloraba, gemía, se agarraba a la teta, vomitaba lo que había tragado, eruptaba y se comportaba como todos los otros niños.» EATON STANNARD BARRET, *The Miss-Led General; A Serio-Comic, Satiric, Mock-Heroic Romance*, 1808.

«Ya te he hecho, amable lector, fiel historia de mis viajes durante dieciséis años y más de siete meses, en la que no me he cuidado tanto del adorno como de la verdad. Hubiera podido tal vez asombrarte con extraños cuentos inverosímiles; pero he preferido relatar llanamente los hechos, en el modo y estilo más sencillos, porque mi designio principal era instruirte, no deleitarte.» JOHNATAN SWIFT, *Viajes de Gulliver*, 1726.

* *Bushel*, en el original, medida de áridos igual a 35 litros en EE. UU. (N. del T.)

Capítulo VIII

La narración como exposición: Narradores dramatizados fidedignos e informales

LOS NARRADORES FIDEDIGNOS COMO PORTAVOCES DRAMATIZADOS DEL AUTOR IMPLÍCITO

¿Cuál es el contexto en el que se entremete el narrador de FIELDING, al fin de *Joseph Andrews* para decir de Fanny, «¿cómo te daré, oh lector, una idea adecuada de esta encantadora joven criatura!... para comprenderla enteramente, imagina la juventud, la salud, la lozanía, la belleza, la pulcritud y la inocencia en su cama nupcial; imagina todas estas en su suma perfección, y puedes colocar el retrato de la encantadora Fanny ante tus ojos»? Sus primeros comentarios obviamente proporcionan parte del contexto. Pero si esto es así ¿cómo se relaciona este nuevo contexto, hecho en sí mismo de «intrusiones», con toda la historia? ¿Y qué de aquel contexto todavía más extenso, la experiencia del autor y del lector con la ficción anterior?

Obviamente la noción de función con la que hemos estado trabajando debe ser ampliada. Aunque el comentario ha servido en los modos descritos más arriba, y aunque ningún otro recurso pudiera haber servido a la mayoría de ellos lo mismo, es también verdad que considerar estas funciones es solamente el primer paso para explicar el poder de los grandes comentadores. En *Don Quijote*, por ejemplo, nuestro deleite en los comentarios de los varios narradores obviamente no se explica completamente al mostrar que tal comentario sirve para realzar el efecto de las aventuras del hidalgo. Aunque la desmedida de Cidi Hamete Benengeli a su cálamó corre parejas con el estilo cómico de la despedida de Don Quijote a sus libros y a la vida misma, tal paralelo no explica el completo deleite del párrafo: «Aquí queda-

ta colgada de esta espetera y de este hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte... Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; sólo los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal adeliñada las hazañas de mi valeroso caballero...»¹

Aquí el efecto se compone de muchos elementos. Hay placer en el simple ornato: la historia de los narradores entremetidos está llena de una fina desbordante exuberancia narrativa, como si la historia misma, buena como es, no proporcionase radio de acción bastante para el genio del autor. Hay una parodia de la ficción anterior: el deponer las espadas, las flautas, las cornetas y otros objetos románticos era parte de la tradición ridiculizada en *Don Quijote*. Pero muy obviamente aquí la más importante cualidad es algo completamente diferente: el narrador se ha convertido a sí mismo en un personaje dramatizado al cual reaccionamos como lo hacemos con los otros personajes.

Narradores como Cidi Hamete, que pueden hablar a favor de las normas sobre las que se basa la acción, pueden llegar a ser compañeros y guías muy distintos de los portentos que tienen que mostrarnos. Nuestra admiración, afecto, simpatía, fascinación o temor (y no hay dos de estos narradores que nos conmuevan precisamente de la misma manera), es más intenso precisamente porque se ha vuelto personal; la narración es en sí misma una interpretación dramática de una relación con el segundo yo del autor que en la ficción estrictamente impersonal es a menudo menos intensa por ser solamente implícita.

Ha habido muy poca discusión crítica de esta relación. Pero no es difícil encontrar confesiones al efecto. Al comienzo de *The Catcher in the Rye* (1951), el héroe adolescente de J. D. SALINGER dice: «Lo que realmente me trastorna es un libro que, cuando lo has terminado de leer, deseas que el autor que lo escribió fuese un formidable amigo tuyo y pudieras llamarlo por teléfono siempre que quisieras.» Muchos otros lectores juiciosos se han encontrado sintiendo lo mismo.² Incluso HENRY JAMES, pese a su desconfianza en la voz del autor,

1 M. DE CERVANTES, *ob. cit.*, pág. 1.138.

2 Vid., por ejemplo: (1) *Material and Methods of Fiction* de CLAYTON HAMILTON, Londres, 1909: «Muchos lectores vuelven una y otra vez a *The New-*

no puede resistir el atractivo de un gran autor locuaz como FIELDING. Después de describir las deficiencias de la mente de Tom Jones y la compensación parcial de su vitalidad. JAMES dice «además de lo cual su autor, liberalmente enseñoreado de una mente, tiene tal amplitud de reflexión para él y alrededor de él que le vemos a través del aire melodioso del fino viejo moralismo de FIELDING, del fino viejo humor y del fino viejo estilo, que de algún modo amplía y hace importante a cada uno y a cada cosa».³

Puede ser extremado llamar a esta relación una de identificación como hacen PAUL GOODMAN y H. W. LEGGET,⁴ pero hay veces que nos rendimos a los grandes autores y permitimos que nuestros juicios se unan completamente con los suyos. Nuestra rendición no necesita ser dramatizada dando voz libre al narrador, pero en su servicio donde muchos comentarios hallan su mayor justificación. Mucho comentario que parece excesivo si es juzgado por estrechos cánones de función, es completamente defendible considerado como contribución a nuestro sentido de viajar con un compañero confiable, un autor que está batallando sinceramente para hacer justicia a sus materiales. GEORGE ELIOT, por ejemplo, nos enmaraña constantemente en su batalla para contender con la verdad incluso a costa de la belleza o del placer. «¡Este rector de Broxton es un poco mejor que un pagano!» oigo exclamar a uno de mis lectores. «¡Cuán más edificante hubiera sido si usted le hubiese obligado a dar a Arturo algún consejo espiritual auténtico! Usted pudiera haber puesto en su boca las cosas

comer no tanto por el placer de ver la alta sociedad londinense como por el placer de ver a THACKERAY viéndola» (pág. 132). (2) *Twilight on Parnassus: A survey of Post-war Fiction and Pre-war Criticism* (Londres, 1939), de G. U. ELLIS: «No fue simple retórica la que hizo *The Times* parangonar a DICKENS como un amigo personal. En cada libro le encontramos, dando vueltas a nuestro lado... hasta que, como en una infección, capturamos su talante... Cuando después, con ánimo más cuerdo, consideramos su mundo en gran parte fantasía, su propia vívida presencia permanece con nosotros, como alguien con quien estamos personalmente encariñados» (pág. 121) y (3) «E. M. FORSTER, *The Early Novels* de HAROLD J. OLIVER, *Critique*, I, verano, 1957, 15-32; «el método omnisciente de narración puede ciertamente ser el mejor posible si la personalidad del autor ha de ser un elemento importante en el conjunto. Así es con FORSTER» (pág. 30).

3 Prefacio a *The Princess Casamassima*, pág. 68.

4 «En las novelas nos identificamos con el narrador omnisciente» (GOODMAN, *Structure of Literature*, Chicago, 1954, pág. 153). «Ciertamente es verdad que el lector de ficción se identifica con el autor de una historia más que con los personajes de la historia», *The Idea in Fiction* de H. W. LEGGETT, Londres, 1934, página 188.

más bellas como si estuviese predicando.» La historia de *Adam Bede* (1859) se detiene durante varias páginas mientras ella da su respuesta a «mi justo crítico». «Si lo considerase la más alta vocación del novelista, ciertamente podría representar las cosas como nunca han sido y nunca serán.» Pero su «más grande esfuerzo es evitar cualquier descripción arbitraria semejante, y dar un relato fiel de hombres y cosas tal como se han reflejado en mi mente». Incluso si el espejo es «defectuoso» ella se siente «como obligada a contarle tan precisamente como pueda lo que es aquella reflexión, como si yo estuviese en el banquillo de los testigos relatando mi experiencia bajo juramento». Fuera de contexto tal discurso puede parecer exagerado, o incluso jactancioso. Pero en el contexto puede ser convincente. «De este modo estoy contenta de contar mi simple historia, sin tratar de hacer que las cosas parezcan mejor de lo que fueron, sin temer nada excepto la falsedad a la que, pese a mis mejores esfuerzos, hay razones para temer. La falsedad es tan fácil, la verdad es tan difícil.»⁵ Obviamente, un efecto de este párrafo es recordarnos que el rector «es» más convincente que lo sería un retrato idealizado. Pero un efecto más importante es implicarnos al lado del autor honesto, perceptivo, tal vez algo inepto, pero ciertamente intransigente, en el esfuerzo casi abrumador de evitar la falsedad.

Incluso la intrusión más chapucera expresada puede redimirse al transmitir este sentido de cuán profundamente se preocupa el narrador de lo que está haciendo. La conclusión desgarrada de *Billy Budd* de MELVILLE, por ejemplo, sirve para recordarnos los problemas reales del autor y así hacernos perdonar cualquier falta aparente. «La simetría de la forma asequible en la pura ficción no puede obtenerse tan prontamente en una narración que esencialmente tiene menos relación con la fábula que con el hecho. La verdad

5 *Adam Bede*, Libro II, cap. XVII, «en el que la historia hace una pausa». W. J. HARVEY objeta esta particular intrusión por su «socarrona agudeza». «Al lector le repele el que sus reacciones estén determinadas por él, siente que él mismo, y no los personajes, son títeres manipulados por el autor» (*George Eliot and the Omniscient Author Convention, Nineteenth-Century Fiction*, XIII, septiembre 1958, pág. 88). Pero GEORGE ELIOT intenta claramente nuestro repudio de esta pía lectora (primera edición: «una de mis lectoras»). El señor HARVEY ofrece una excelente defensa de la usual práctica de GEORGE ELIOT: «La ilusión de la realidad propuesta en esta clase de ficción no es la de un mundo encerrado en sí mismo, un microcosmos ficticio intacto y autónomo a la moda de JAMES, sino un mundo colindante con el mundo 'real', el macrocosmos real. El autor tranquea los dos mundos... Aquí no van a erizarse fronteras entre lo real y lo ficticio; las márgenes son borrosas y el autor omnisciente nos permite una transición fácil de un mundo al otro» (pág. 90).

relatada intransigentemente siempre tendrá sus ángulos desiguales... Aunque propiamente la historia termina con su vida no estará de más algo a modo de secuela. Tres breves capítulos bastarán» (página 274, cap. XXIX).

DOSTOIEVSKI usualmente es un experto en hacer que su narración parezca ser parte de la batalla. Cuando dice que «no se considera muy competente» para la tremenda tarea ante él, el efecto no es nunca hacernos dudar de su competencia. Su tendencia a identificarse a sí mismo y a sus inconsistencias con las de su héroe es especialmente efectiva. En *The Double* hay un fino párrafo satírico sobre la futilidad del deseo del autor por pintar el mundo glorioso en el que su héroe desea ascender, con igual futilidad.⁶

FIELDING EN «TOM JONES»

Es frustrante intentar contender con tales efectos, porque no pueden ser demostrados de ningún modo al lector que no los ha experimentado. Posiblemente ninguna cantidad de citas, ni de resumen de argumento, puede mostrar cuán completamente el modo de ser del autor implícito domina nuestras reacciones hacia toda la obra. Lo más que podemos hacer es examinar atentamente una obra, *Tom Jones*, y analizar en términos estáticos lo que en cualquier lectura acertada es tan correlativo y dinámico como la misma acción.⁷

Aunque el FIELDING dramatizado sirve para juntar muchas partes de *Tom Jones* que de otra forma pudieran parecer disociadas y aunque cumple docenas de otras funciones, desde el punto de vista de la función estricta va mucho más allá: gran parte de su comentario no relaciona nada sino al lector y a sí mismo. Si realmente deseamos defender el libro como arte, en cierto modo debemos explicar estos elementos «extrínsecos». Con todo no es difícil hacerlo, cuando pensamos en el efecto de nuestra intimidad en nuestra actitud hacia el libro en conjunto. Si leemos seguido todas las apariciones, aparentemente injustificadas, del narrador, dejando aparte la historia de Tom, descubrimos una relación personal de una intimidad creciente entre el narrador y el lector, una relación con un tipo de argumento peculiar y un desenlace separado. En el capítulo introductorio de su

6 *The Short Novels of Dostoevsky*, traduc. Constance Garnett, Nueva York, 1945, cap. IV, pág. 501.

7 Quizás la mejor defensa del comentario de FIELDING es la de ALAN D. MCKILLOP en *Early Masters of English Fiction*, Lawrence, Kan., 1956, esp. página 123.

volumen final el narrador explana este desenlace y sugiere un distinto interés en la «historia» de su relación con el lector. Sin duda este interés requiere alguna explicación si queremos reivindicar que *Tom Jones* es una obra de arte unificada y no medio novela y medio ensayo.

Hemos llegado, lector amigo, a la última etapa de nuestro largo viaje. Por consiguiente, ya que hemos viajado juntos a través de tantas páginas, comportémonos como compañeros de viaje que han pasado varios días en mutua compañía en un carruaje y que, a despecho de cualquier pendencia o pequeñas animosidades que puedan haber surgido en el camino, generalmente se reconcilian al fin, y montan por última vez en su vehículo con alegría y buen humor.

La despedida sigue en varios párrafos y, a veces, el tono zumbón de gran parte de la obra se abandona enteramente. «Y ahora, amigo mío, aprovecho esta oportunidad, ya que no tendré otra, para desearte de todo corazón lo mejor. Si te he sido un compañero entretenido, te prometo que es lo que he deseado. Si te he ofendido en algo, fue realmente sin ninguna intención.»

Puede parecer extravagante usar el término «subtema» para la historia de nuestra relación con este narrador. Ciertamente la «vida» del narrador y la de Tom Jones son mucho menos paralelas de lo que esperamos en la mayoría de temas y subtemas o temas secundarios. En *Lear*, el destino de Gloucester corre parejas y refuerza el de Lear. En *Tom Jones*, el «tema» de nuestra relación con el FIELDING narrador no tiene similitud con la historia de Tom. No hay complicación, ni siquiera una secuencia excepto la gradual familiaridad e intimidad que nos lleva a la despedida. Y mucho de lo que admiramos o nos gusta del narrador es en muchos aspectos completamente diferente de lo que nos gusta o disfrutamos de su héroe.

Aun así se produce de algún modo una genuina armonía de los dos elementos dramatizados. Es de las normas del narrador de donde parte Tom cuando se mete en líos y, sin embargo, Tom siempre obra de acuerdo con sus más importantes normas. No sólo nos tranquiliza constantemente que el corazón de Tom esté en el lugar correcto, su presencia nos reasegura la rectitud moral y literaria a la vez de la existencia de Tom. A medida que avanzamos a través de la novela bajo su dirección, observando cómo Tom se nos hunde en los abismos, perdiendo al parecer la protección de Allworthy, el amor de Sofía y su propia vacilante sujeción a la decencia, experimentamos por él lo que R. S. CRANE ha llamado «el término cómico análogo al

temor».⁸ Y nuestra creciente intimidad con la dramática versión de FIELDING por sí misma produce una clase de término cómico análogo a la confianza del verdadero creyente en una benigna providencia en la vida real. No es solamente que prometa un final feliz. En un mundo de ficción que no ofrezca un único personaje que sea a la vez inteligente y bueno, incluso Allworthy, aunque completamente digno,* no es un modelo de perspicacia, el autor está siempre allá en su plataforma para recordarnos, a través de su inteligencia y benevolencia, lo que la vida humana debiera y pudiera ser. Y lo que es más, su autorretrato es el de una vida enriquecida por un vasto conocimiento de cultura literaria y el de una mente de gran poder creativo, cualidades que nunca pudieran haberse comunicado tan completamente a través de su simple ejercicio sin comentar los materiales dramáticos de la historia de Tom.

Para el lector que se torna demasiado consciente de la pretensión del autor por virtudes superlativas, el efecto puede fallar. Puede parecer que está simplemente alardeando. No obstante, para el lector con su mente en el asunto principal, el narrador deviene un coro abundante y provocativo. Es su inteligencia, conocimiento y benevolencia la que impregna el mundo del libro, establece su tono cómico entre los extremos de indulgencia sentimental e indignación insolente, y en cierto sentido liberta el mundo de Tom de los hipócritas y de los locos.

Quizá no pueda imaginar un más alto estándar de virtud, inteligencia o conocimiento que el del narrador. Pero para la mayoría de nosotros consigue ser el más alto exponente en este mundo y, al menos para este caso, en el nuestro. Él no trata de escribir para cualquier otro mundo, sino que para «éste» da con el preciso término medio entre demasiada y demasiada poca compasión, benevolencia, conocimiento y mundología.⁹ Cuando se extiende hasta el fin de su despedida, cuando sabemos que vamos a perderlo, usa términos que nos conmueven inevitablemente al otro lado de la barrera de la mis-

8 *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, Chicago, 1952, pág. 637.

* Juego de palabras ya que el nombre de ALLWORTHY significa precisamente «completamente digno». (N. del T.)

9 *Ibid.*, pág. 642. WILLIAM EMPSON nos da una vívida y convincente defensa del código y la estatura moral de Tom Jones en *Tom Jones*, *Kenyon Review*, primavera 1958, págs. 217-49. Aunque EMPSON echa a perder algo su caso al llegar «tortuosamente a lo que FIELDING nos cuenta bastante llanamente» (C. J. RAWSON, *Profesor Empson's Tom Jones, Notes and Queries*, N. S., VI, noviembre, 1959, pág. 400), su afirmación es un antídoto valioso a las simplificaciones que se han usado al desechar a FIELDING y a su comentario.

ma muerte, y entonces encontramos, bajo nuestro divertimento por su forma traviesa de despedida, algo del mismo sentimiento que experimentamos cuando perdemos un amigo íntimo, un amigo que nos ha dado un regalo que nunca podremos retornar. El regalo que deja, su libro, es precisamente él mismo. El autor ha creado este yo a medida que él ha escrito el libro. El libro y el amigo son uno. «Pues no importa cuán corto haya sido el período de mis propias actuaciones muy probablemente éstas sobrevivirán a su doliente autor y a las achacosas producciones de sus abusivos contemporáneos.» ¿Estaba FIELDING literalmente enfermo cuando escribió esa frase? No importa en absoluto. No nos preocupa FIELDING, sino el narrador creado para hablar en su nombre.

IMITADORES DE FIELDING

Pudiéramos pensar que imitar tan sinceros efectos es una cosa bastante sencilla. Pero entre los cientos de tentativas por narradores semejantes hay muchos más fracasos que triunfos.

El caso más obvio de fracaso ocurre cuando hay una crasa disparidad entre las reivindicaciones de brillantez del autor y la artificialidad de su historia presentada. En *Tom Jones* hay una maravillosa reciprocidad de jactancia y ejecución, pero muchos imitadores alardearon de preparar un banquete y, de hecho, sirvieron sobras de una comida. La brillante estructura de las aventuras de Tom Jones, el argumento en el sentido completo del poder que esta historia en su forma completa ha de afectarnos,¹⁰ es la prueba principal de las abiertas reivindicaciones del narrador. Bastante naturalmente, muchos autores que han creído que es fácil copiar los varios recursos intrusivos han adolecido de los poderes necesarios para respaldar sus reivindicaciones olímpicas.

Pero hay otras dos clases de fracaso más pertinentes al análisis de la retórica de la ficción. El primero es un fracaso de carácter en el autor implícito. Un autor que se entremete debe ser interesante de un modo u otro; debe vivir como un personaje. Y en cientos de obras desde FIELDING hasta nuestros días, mentes obtusas han producido insulsos portavoces que ponen de relieve su estupidez, al pretender ser brillantes. Los grandes narradores en esta modalidad a

10 Para una completa discusión del concepto de argumento tal como se presenta aquí y del único argumento de Tom Jones, vid. R. S. CRANE, *ob. cit.*, especialmente páginas 616-23.

menudo parecen chismosos cuando simples chismosos han intentado tantas veces crear grandes narradores.

Por ejemplo, la hermana de FIELDING, Sarah, cambió radicalmente su método narrativo bajo el impacto de *Tom Jones*. En las obras que publicó alrededor del 1740 (*David Simple*, *The Governess*, etc...), hay pocas intrusiones, y el carácter implícito del narrador, si bien es insulso y torpe, es lo suficientemente opaco como para no ser engorroso. Sin embargo, siguiendo a *Tom Jones*, experimentó atareadamente con nuevas técnicas narrativas, por ejemplo en *The Cry*, 1754, y *The Lives of Cleopatra and Octavia* (1757), y particularmente con la práctica intrusiva. Aunque difícilmente pudiera decirse que su trabajo en conjunto se torna más deficiente, sus intentos por crear efectos similares a los de FIELDING fallan miserablemente. La agudeza del narrador es desmañada, «su» sapiencia no es convincente. En *The Countess of Dellwyn* (1759), en lugar de la obligada autoimagen de FIELDING se nos da un afectado alarde de anodina erudición. En lugar de los relativamente cortos y eficaces capítulos introductorios de *Tom Jones* se nos da un prefacio intolerablemente largo y difuso de cuarenta y tres páginas, discutiendo todos los problemas literarios en que SARAH FIELDING aparentemente puede pensar, con extensas citas de LE BOSSU y de «un viejo caballero con gusto». En lugar de las interrupciones de la narrativa genuinamente divertidas de FIELDING, se nos da un pueril análisis de los «varios humores» que hallamos en lugares públicos (Libro II, cap. VI) y una colección de lugares comunes sobre la literatura: los personajes literarios «son en gran parte detestados o aprobados, en proporción con la familiaridad que el lector o el auditorio hayan tenido antes con ellos Milord Foppington y Sir Fopling Flutter, a juzgar por sus nombres en los carteles, en cualquier momento antaño hubieran podido abarrotar el teatro con espectadores; pero aquella clase de petimetres está ahora tan pasada de moda como los mismos trajes con que salían a escena». Y concluye un largo párrafo sobre este tema con la esperanza de que «el personaje que estoy a punto de presentar no estará en tan desafortunada situación, como podía pensarse de una criatura que nadie conoce, sino que será reconocido como amigo al menos por alguna parte del mundo» (Libro II, cap. VIII).

Esta pretensión de realismo establece un interesante contraste con las ingeniosas intrusiones de su hermano destinadas al mismo efecto. Al comentar la prudencia sexual de Bridgely Allworthy, FIELDING dice: «verdaderamente he observado, aunque pueda parecer extraño al lector, que esta guardia de la prudencia, como las patrullas

entrenadas, está siempre lista a entrar en servicio donde haya el menor peligro. A menudo deserta vil y cobardemente de aquellos modelos que todos los hombres están anhelando, suspirando y tratando de alcanzar; y constantemente va detrás de aquella clase de mujeres por las que el otro sexo tiene un respeto más distante y temible, y a las que nunca se aventuran a atacar, supongo que por temor al fracaso» (Libro I, cap. II). La presunción es la misma: mis personajes están basados en la observación minuciosa de las actitudes reales. Pero la voz es maestra, capaz de ser irónica sin perder su fuerza directa.

Lo que estoy diciendo aquí puede parecer simple tautología: los narradores interesantes son interesantes. Pero hay mucho más que esto: algunos narradores interesantes llevan a cabo una clase de función en sus obras que ninguna otra cosa podría realizar. Ellos no son simplemente apropiados a un contexto, aunque esto sea esencial.¹¹ Originariamente tuvieron éxito y todavía lo tienen al persuadir al lector que les acepte como oráculos vivientes. Ellos son guías fidedignos no sólo para el mundo de las novelas en que aparecen sino también para las verdades morales fuera del libro. El comentarista que fracasa en este uso es el que pretende la omnisciencia y manifiesta estupidez y prejuicio.¹²

11 El «autor» de *The Governess* de SARAH FIELDING, o de *The Little Female Academy, Calculated for the Entertainment and Instruction of Young Ladies in their Education* (1749) es bastante apropiado: «el propósito de las páginas siguientes es demostrarle que la soberbia, la obstinación, la malicia, la envidia y, para abreviar, toda clase de maldad, es el mayor desatino de que podemos estar poseídos... Dependo de la bondad de todos mis pocos lectores para confesar que esto es verdad. Pero hay que usar una precaución, a saber, no ser llevado a muchos inconvenientes e incluso yerros a causa de este amor y afección: pues esta disposición te inducirá naturalmente a toda clase de errores, a menos que tengas cuidado de no ser parcial con ninguno de tus compañeros, solamente porque sean agradables, sin considerar primeramente, si ellos son lo bastante buenos para merecer tu amor» (págs. IX-X).

Es imposible saber cómo reaccionaría una joven dama del siglo XVIII a este comentario altamente apropiado, pero no es difícil reconocer que para cualquier persona adulta o joven, se ha vuelto intolerable en el siglo XX.

12 Precisamente cuán seriamente puede socavar un autor sus efectos con la clase equivocada de autorretrato puede verse en el siguiente prefacio a *The History of Cleanthes, an Englishman of the highest Quality, and Celemene, the Illustrious Amazonian Princess* (1757). «Las siguientes páginas son la producción de una persona que no escribe por interés, ni por el deseo de aplauso, sino simplemente por diversión. Sin tener ninguna clase de negocio concreto mi situación es tal que el tiempo se me haría interminable si no hiciese lo posible por encon-

«TRISTRAM SHANDY» Y EL PROBLEMA DE LA COHERENCIA FORMAL

La tercera clase de fracaso es, a la vez, la más esparcida y más difícil de abordar: el fracaso de la coherencia formal. Como traté de demostrar en el capítulo V, ciertas cualidades buscadas por ellas mismas pueden interferir con otras cualidades o efectos, y en la tradición del narrador entremetido, omnisciente o informal, encontramos cientos de libros en los que un interés independiente en este estilo intrusivo interfiere con otros efectos. Las mismas cualidades conferidas por los grandes narradores pueden, si se buscan por ellas mismas, transformar o destruir las obras en las que los narradores se han inventado precisamente para servirlos.

Para muchos de sus críticos, *Tristram Shandy* ha parecido ser una de las peores transgresoras al respecto. El «loco», «meramente estrafalario», «mescolanza de zarandajas» que tomó por asalto Inglaterra y el continente en 1760 fue considerado desde el principio como un rompecabezas literario entre otras cosas. ¿Es simplemente una intrincada novela cómica con las extravagancias de Walter, Toby y Tristram más enturbiadas por el comentario narrativo que lo haya sido cualquier tema cómico anteriormente? ¿Es una colección de divertidos ensayos especulativos como los de MONTAIGNE, pero con más azúcar de la que MONTAIGNE creyó necesario? ¿O es una sátira según la tradición de *A Tale of a Tub* de SWIFT, admitiendo, como STERNE mismo lo dice, «todo lo que encuentro risible en mi camino»? Incluso los más recientes críticos que han concedido a la obra su propia clase de unidad, encontrando su camino confiadamente entre los recodos y virajes, las aparentes digresiones que resultan ser «progresivas», los envolvimientos y las superposiciones de planos temporales, han sido capaces de ponerse de acuerdo sobre qué clase de obra es realmente.¹³

trar diversas clases de entretenimiento, para llenar aquel tiempo muerto». En caso de que haya algún lector que no haya sido completamente desanimado por esto, el torpe autor lo remata con un ramalazo final: «a la larga resolví probar mis propias habilidades. Esto he hecho, y de la mezcla de aventuras en mi narración, se descubre llanamente que mis lecturas han sido a la vez antiguas y modernas, así como que mi trabajo es una composición asentada en ambos planos... No escribo con el propósito de adquirir fama, y como prueba de ello no firmaré con mi nombre, en la esperanza de que nunca pueda siquiera presumirse que yo haya sido UN AUTOR».

13 El mejor sumario reciente de los problemas, con una de las más sensatas valoraciones de la brillantez formal y de la influencia histórica de *Tristram*

Prescindiendo de la posición desde la que tratemos de comprender un libro tal, el secreto de su coherencia y forma parece residir primordialmente en el papel que desempeña Tristram, el narrador dramatizado. Él mismo es, en cierto modo, el sujeto central que mantiene juntos los materiales que, a no ser por su atolondrada presencia, para comenzar nunca hubieran parecido estar separados. Su doble reivindicación de que sabe y sin embargo no sabe en qué se ocupa, aclara lo que es evidente a nuestra experiencia desde el principio hasta el fin: que en cierto modo nos está dando una novela como las otras, y en cierto modo no. Una extensa parte de todo el libro se compone de coloquios sobre sus quehaceres literarios y su relación retórica con el lector.

In less than five minutes I shall have thrown my pen into the fire... — I have but half a score things to do in the time — I have a thing to name — a thing to lament — a thing to hope... and a thing to pray for. — This chapter, therefore, I name the chapter of things — and my next chapter to it, that is, the first chapter of my next volume, if I live, shall be my chapter upon whiskers, in order to keep up some sort of connection in my works.

The thing I lament is, that things have crowd'd in so thick upon me, that I have not been able to get into that part of my work, towards which, I have all the way, looked forwards, with so much earnest desire; and that is the campaigns, but especially the amours of my uncle *Toby*, the events of which are of so singular a nature, and so Cervantick a cast, that if I can so manage it, as to convey but the same impressions to every other brain, which the occurrences themselves excite in my own — I will answer for it the book shall make its way in the world, much better than its master has done before it — Oh *Tristram! Tristram!* can this but be once brought about — the credit, which will attend thee as an author, shall counterbalance the many evils which have befallen thee as a man... No wonder I itch so much as I do, to get at these amours — They are the choicest morsel of my whole story! [Vol. IV, conclusion].

¿Qué clase de obra estamos leyendo, pues? ¿Su «narración» está inventada como retórica para ayudar a la comprensión de los elementos dramáticos? ¿Cuál es en verdad el tema dramático en el sentido jamesiano? (cap. IV, supra). Si tratamos de encontrar un término análogo en *Tristram Shandy* para el carácter y la historia de Isabel Ar-

cher, por ejemplo, en *The Portrait of a Lady*; ¿qué encontramos? ¿Es el esquema temporal sistemático de sucesos, principiando con la herida de mi tío Toby en el cerco de Namur en 1695 y terminando con... ¡vaya! ¿con qué? Ya comienzan las dificultades. ¿Los sucesos terminan con la fecha final mencionada en el libro, cuando Tristram se describe a sí mismo sentado ante su escritorio con un jubón morado y un par de zapatillas amarillas, en «este 12 de agosto de 1766», «una muy tragicómica terminación» de la predicción de su padre que él nunca debería ni pensar ni actuar como cualquier otro hijo de vecino? ¿Podemos decir que éste es un suceso en la composición del libro mientras que el asedio de Namur es un suceso en el «tema» tratado en aquel escrito? ¿Cuál es el suceso final en el objeto dramático? ¿La crianza en el volumen seis? Ciertamente no los sucesos del capítulo final, que tienen lugar cuatro años antes del nacimiento de Tristram. ¿El viaje por Europa del Tristram adulto? Empero esto es realmente una divagación en la «composición» de la obra, parte de la misma secuencia de eventos que le lleva a sentarse a un escritorio escribiendo el singular libro que resulta de su carácter, que a su vez resulta de las teorías de su padre, que...

El narrador dramatizado ha cesado aquí de ser distinguible de lo que él relata. El ideal de JAMES de una trama sin costuras de argumento y estilo en cierto modo ha sido hallado más de un siglo antes de su tiempo, ¡y en una obra que da la impresión de completa desorganización!

TRES TRADICIONES FORMALES: NOVELA CÓMICA, COMPILACIÓN Y SÁTIRA

Para decidir lo que Tristram es realmente deberíamos examinar brevemente tres de sus antepasados. Aunque este libro no intenta ser un estudio histórico, la historia de los narradores antes de STERNE casualmente nos presenta, en tres principales tradiciones literarias las más cruciales cuestiones sobre el contraste entre la forma dramática y la retórica de la narración. En forma tosca las tradiciones corresponden, como podemos esperar, a las tres hipótesis más populares sobre la forma de *Tristram Shandy*: la explotada novela cómica, la almiburada colección de ensayos filosóficos y la sátira miscelánea.

Aun cuando alguno de los novelistas entre 1749 y 1760 hubiese sido capaz de crear la clase de acción cómica monumental que FIELDING publicó, muchos de ellos hubiesen hundido el potencial argumento cómico con sus descuidadas prolongaciones de su agudeza cuidadosamente controlada. Una de las obras más significativas al

respecto es *Charlotte Summers, the Fortunate Parish Girl*, publicada anónimamente más o menos un año después de *Tom Jones*.¹⁴ El narrador pretende ser «el primero engendrado de la progenie poética del muy celebrado biógrafo de *Joseph Andrews* y de *Tom Jones*» (página 3). Pero aunque se encuentra «bajo el más intenso impulso de remedar cada acción de aquel caballero» (pág. 4) y ciertamente copia gran parte de los recursos explícitos de *Tom Jones*, la relación de la retórica con el argumento cómico de la muchacha feligresa es muy diferente. En realidad el autor está explotando una moda temporal en las intrusiones, y aunque lleva a cabo un trabajo bastante inteligente, el resultado es la más radical desunión: como solían decir los críticos, la forma ha comenzado a rivalizar en el fondo.

A veces este drama de la narración consiste en un diálogo entre el «yo» y un «lector» con quien el auténtico lector puede identificarse más o menos confortablemente. Más a menudo es un diálogo entre el «yo» y un lector ridículo, hipotético, que es otro tanto un personaje cómico en el libro. El «bello Thoughtless (sin pensamiento)» y la «bonita señorita Pert (descocada)» y «la canosa señora Sit-her-time (todo el día sentada)» y «Dick Papperwit (gentil)» están constantemente entremetiéndose con «pasión» para quejarse de la historia o de la conducta de los personajes. El caso más curioso de este drama independiente de la narración es un audaz fragmento de necedad relativo a un par de «lectores», la señorita Arabella Dimple (Hoyuelo) y su criada Polly. «Por favor señora, ¿dónde debo comenzar? ¿Dobló la señora la página donde terminó? — No, necia, no lo hice; el libro está dividido en capítulos a propósito para evitar esta fea costumbre.» Contienen con sus recuerdos: «Ahora que pienso, el autor me hace recordar que terminé al fin de ... creo que fue el capítulo sexto. Abre el capítulo séptimo y déjame escuchar cómo empieza. — Polly lee: «Capítulo séptimo. La muerte de la ardilla de la señora Fanciful (Caprichosa)...» La señorita Dimple interrumpe: «Para, fregona, lees demasiado de prisa y no comprendo una palabra de lo que estás diciendo... No debo haber llegado hasta aquí. Mira el final de aquel capítulo donde el zopenco del autor nos convida a echar una siesta, y recuerda dónde él lo dejó. — Ah, señora, lo encontré; es aquí. Como su señoría dijo, dice...» (I, págs. 68-69). Ella lee la conclusión

14 Sin fecha, pero creído del 1749 ó 1750, se ha atribuido sin gran plausibilidad, a SARAH FIELDING. Para otras obras escritas en los años cincuenta que confiesan explícitamente agradecimiento al «rey de los biógrafos» o muestran claros signos de haber estado impresionados profundamente por su estilo narrativo, vid. Bibliografía, sec. V.

del capítulo cuarto, un párrafo que el lector ya ha encontrado algunas páginas antes. Prosigue leyendo en voz alta dieciséis páginas y entonces el narrador se inmiscuye: «pero el lector debe recordar que Polly, la criada de la señorita Dimple, ha estado leyendo todo este rato. Ya había leído todo este trozo cuando mira a su señora y ve que está profundamente dormida... Es hora de acabar el capítulo, cuando la bonita señorita Dimple lo consulta con la almohada».¹⁵

Tales lectores burlescos contrastan con el elaborado autorretrato del narrador, medio payaso, medio oráculo, que está relacionado tan sólo remotamente a cualquier autor imaginable. Es como si el autor hubiese escogido deliberadamente el imitar a su «Padre F...g» sólo en su aspecto caprichoso, tomando en serio, como FIELDING no lo hace, «la doctrina de que un autor, pese a toda autoridad crítica, posee el derecho absoluto a divagar cuándo y dónde quiere, y a divertirse a sí mismo y a sus lectores con cualquier cosa que le baile por la cabeza tanto si tiene alguna conexión con el tema existente o no» (I, 28-29). Es inútil decir que en pos de esta doctrina la pobre chica de parroquia es olvidada a menudo, como nunca lo es Tom Jones, en docenas de páginas. Lo que pretende ser una novela cómica ha sido hecha pedazos por intrusiones humorísticas.¹⁶

Un efecto muy diferente se produce por un aire caprichoso similar en las obras de una tradición secundaria, la de autorretratos unificantes y no disruptivos cuyo mejor ejemplo es MONTAIGNE. En una larga hilera de obras que nos lleva a los *Ensayos* de MONTAIGNE, y nos aleja después, STERNE se ha topado con el comentario esmerado y caprichoso como un fin en sí mismo, más o menos divorciado de cualquier otro interés narrativo. El libro de MONTAIGNE, una errante colección de opiniones sobre esto y aquello, sea cual fuere su coherencia la debe al consistentemente contradictorio retrato del mismo autor, en su condición de escritor, y el «Montaigne» que resulta es tan fascinante como pudiera serlo cualquier héroe ficticio. Como Tristram,

15 Para otros ejemplos de este efecto del espejo dentro de un espejo, vid. la cita de *Counterfeiters* de GIDE dada entre los epígrafes a este capítulo y *The Southpaw* de MARK HARRIS, en el que hay un capítulo rotulado «11-A», dando una descripción de la lectura del narrador del capítulo XII a sus amigos. Ellos objetan sección tras sección del capítulo XII y él lo expurga una y otra vez hasta que sólo queda una frase. Esta frase entonces comienza el capítulo XIII. No hay capítulo XII.

16 He dado una relación más completa de esto así como de otras novelas cómicas anteriores a *Shandy* en los años cincuenta en *The Self-conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy*, PMLA, LXVII, marzo 1952, páginas 163-85.

nos cuenta mucho sobre sus cualidades morales y físicas tal vez bastante para justificar su pretensión de «pintarse a sí mismo». Pero nos da mucho más: una explicación personal de la redacción del libro tal como está escrito, y de este modo un retrato personal de su carácter como escritor. «Me presenté a mí mismo como tema y argumento. Es el único libro de esta clase en el mundo... No hay nada que valga la pena señalar excepto la extravagancia de este asunto: pues es un tema tan vano y frívolo, el mejor trabajador del mundo no pudiera haberle dado una forma adecuada para tenerle cualquier clase de estima.»¹⁷ Discute con gran detalle su condición de hombre inexperto comprometiéndose a escribir un libro que será más auténtico que los de otros hombres. Su fantasía y juicio nacen en la oscuridad, y escribe indiferentemente de lo que le pasa por la cabeza (I, 214). Tiene un estilo natural, cómico y familiar a la vez, no apto para asuntos públicos, demasiado compacto, irregular, abrupto y singular (I, 398). Como *Tristram Shandy* al seguir su pluma adonde le lleva, MONTAIGNE trabaja sin premeditación, palabra tras palabra, hasta el fin del capítulo (I, 400). Defiende sus opiniones del mismo modo que Tristram. Salta de un punto a otro más por tener licencia de hacerlo que por descuido. Sus fantasías siguen la una a la otra, a veces a gran distancia; y se miran la una a la otra, con una ojeada oblicua (III, 348, 49). Predice, prefigurando la profecía de Tristram de cuarenta volúmenes, que proseguirá incesantemente y sin esfuerzo, en tanto haya tinta y papel en el mundo (III, 263). Y como Tristram discute larga y frecuentemente con sus lectores novicios. «Pero acaso se me diga que este designio de servirse de sí mismo como asunto de lo que se escribe sería excusable en los hombres singulares y famosos que por su reputación hubieran inspirado curiosidad de su conocimiento. Verdad es, lo reconozco y lo sé muy bien, que para ver a un hombre como los hay a millones apenas si un artesano levantaría la vista de su labor... Los otros hablaron de su misión por encontrar el asunto digno y rico; yo al contrario, por haberlo reconocido tan estéril y raquítico que no puede echárseme en cara sospecha alguna de ostentación» (II, 541, 542).

El completo efecto de toda esta discusión de su carácter como una nueva clase de escritor no puede ser entendido a menos que uno relea el libro vigilando sólo este punto; ciertamente no puede darse

17 Porque fue el más influyente en la ficción inglesa, particularmente a través de JOHN DUNTON y STERNE, uso la traducción de CHARLES COTTON. Los números de mis páginas son de la segunda edición, Londres, 1693.

en una cita. Pero es importante reconocer que la única reivindicación de coherencia formal por parte de MONTAIGNE la proporciona el mismo material que muchos pundonorosos novelistas modernos rechazarían automáticamente como disruptivo y no artístico. Quizás hasta una quinta parte de esta obra se compone de simple comentario.

Es verdad que no es una novela; no hay narrativa sostenida en los *Ensayos*. Pero por esta misma razón depara una excelente oportunidad para estudiar el comentario cuando no tiene otra función a cumplir. Y lo que es más, si examinamos de cerca el «Montaigne» que surge de estas páginas íntegras, no podemos evitar rechazar cualquier distinción simplista entre ficción, biografía y ensayo. El MONTAIGNE del libro es, sin esfuerzo de imaginación, el MONTAIGNE real, vertido él mismo al papel sin consideración a la «distancia estética». Pese a su inacabablemente repetida pretensión de presentarse a nuestro recuerdo tal como él es naturalmente, le hallamos a menudo confesando sus autotransformaciones. Frases tales como «en tanto me ha permitido el respeto al público» se encuentran en casi cada afirmación de sus intenciones de retratarse a sí mismo. «Moldeando en mí esta figura, me fue preciso con tanta frecuencia acicalarme y componerme para sacar a la superficie mi propia sustancia, que el patrón se fortaleció y en cierto modo se formó a sí mismo. Pintándome para los demás, heme pintado en mí con colores más distintos que los míos primitivos» (II, 543). Descubre, en cuanto la decencia lo permite, sus inclinaciones y afectos... (III, 329). «Pues hay necesidad para ello de adornarse, metodizarse y ordenarse para comparecer ante el público...» (II, 75). Ciertamente que se adorna y se ordena; los que hemos aprendido a leer entre líneas el adorno y el orden de los narradores autoconscientes de PROUST, GIDE, HUXLEY y MANN no necesitamos investigar su vida para saberlo.

Es este personaje ficticio creado el que junta los pensamientos dispersos. Lejos de dispersar materiales por otra parte coherentes, como lo hace el comentario intrusivo en *Charlotte Summers*, en esta obra le confiere unidad, aun cuando de una clase casual, en lo que de otro modo sería intolerablemente prolijo. Y en un aluvión de novelas después de MONTAIGNE, STERNE hubiera hallado efectos similares.¹⁸

La tercera influencia de Shandy, que debo tratar más brevemente, se encuentra en innumerables sátiras y parodias, desde RABELAIS pasando por ERASMO y SWIFT hasta una hueste de gente menos importante en las décadas inmediatamente antes de *Tristram Shandy*. Ya

18 Vid. Bibliografía, sec. V, C.

que la intención retórica de estas obras es evidente a cada lector, la función de los portavoces dramatizados, sean locos, pícaros, o sabios, es usualmente bastante clara; ninguno les acusa de incoherencia insensata. Sin embargo en algunos aspectos obras con esta tradición se acercarán aún más que *Charlotte Summers* y los *Ensayos* a lo que encontramos en el «radicalmente nuevo» *Tristram Shandy*. Mientras que en las novelas cómicas usando un narrador pagado de sí mismo, la organización de la historia en sí misma era ordinariamente independiente de las intrusiones del narrador, en obras como *A Tale of a Tub* el narrador es mucho más central: como en *Tristram Shandy*, su carácter altera el propósito mismo de la obra, la índole fundamental de la progresión de un capítulo al siguiente. Cuando el escritor en apuros de SWIFT «se inmiscuye», la calidad de la intrusión es radicalmente diferente de todo lo que hemos visto hasta ahora; aunque precisamente se usen las mismas palabras por los narradores de *Charlotte Summers* y *A Tale*, en un caso habría una auténtica intrusión en asuntos más fundamentales y en el otro las «intrusiones» serían ellas mismas parte integral del efecto. Lo mismo que *Tristram Shandy* es el tipo alienado de libro que aparenta a causa de la vida y opiniones del hombre de que trata, así también el escritor en apuros de *A Tale of a Tub* (diferentemente del de SWIFT) es el terriblemente infeliz que parece a causa de las opiniones literarias dadas por sentadas y los hábitos intelectuales que el libro ataca.¹⁹ De hecho, el «autor» es el objeto principal de la sátira.

LA UNIDAD DE «TRISTRAM SHANDY»

Cuando examinamos *Tristram Shandy* a la luz de estas tradiciones, vemos qué elementos de cada uno de los tres ayudan a mantenerla junta: tiene un cierto argumento cómico, aunque sea uno muy «explorado»; nos da un retrato consecuente y completo de la mente inconsistente de un hombre y es el ridículo producto, en su totalidad, de un narrador caprichoso tal como es el escritor en apuros. En solamente uno de estos aspectos el comentario es disruptivo; en los otros dos la presentación dramatizada del acto de escribir es el principal elemento de cohesión.

Pero al combinar las tres tradiciones, STERNE ha creado algo genuinamente nuevo ya que Tristram, a diferencia de MONTAIGNE está realmente tratando de contar una historia, su esfuerzo como escritor

¹⁹ Ver Bibliografía, sec. V, C.

tiene en sí mismo una especie de forma argumental imposible en MONTAIGNE. Aunque su acción rompe la acción cómica que pretende estar relatando, las dos son realmente interdependientes, como la historia de SWIFT de los tres hermanos y el narrador necesitado que cuenta aquella historia. Y sin embargo, a diferencia de lo que encontramos en *Tale of a Tub* la acción de escribir un libro no parece exponerse aquí simplemente para burlarse de otros escritores o de sus opiniones; pese a la gran cantidad de sátira incidental, la acción de Tristram al escribir este libro parece, como las grandes acciones cómicas de Tom Jones o de Don Quijote, alzarse sobre cualquier intención satírica para existir esencialmente como algo que debe disfrutarse por sí mismo. La sátira es para el deleite cómico y no al revés.

Como puede verse mejor la complejidad de esta acción cómica es distinguiendo dos aspectos de la naturaleza de Tristram, el aspecto ridículo y el simpático. Por un lado, ya que muchas de las dificultades de Tristram se las crea él mismo, su acción es como cualquier acción cómica tradicional contemplada por espectadores que saben más que el personaje. Produce la clase de dramática ironía que experimentamos cuando vemos a Tartufo amantelado con la mujer de Orgón, y sabemos aunque él no, que Orgón está bajo la mesa; es decir, nos reímos de él, y esperamos su cómico desenmascaramiento. Por otro lado, ya que Tristram es admirable en muchos aspectos, estamos a su lado. Tropieza con obstáculos insuperables que todos nosotros afrontamos: la condición del tiempo, la condición de nuestras mentes imprevisibles, la naturaleza de la animalidad humana que socava todos nuestros esfuerzos por obtener el ideal.

Tristram es irremediablemente incompetente en el primero de estos aspectos. STERNE coloca su zumbón héroe de cuarenta y un años en su despacho ante su escritorio, como si estuviese en un escenario, vestido con aspecto extravagante y arrojando tinta en torno a él a medida que escribe. Su vida ha sido una desesperanzada chapuza a causa de la zafiedad de su procreación, el machucamiento de su nariz al nacer, de la confusión al ponerle nombre, y una variedad de otros desastres peculiares de la familia Shandy. Con tal hombre a cargo de todo, nuestra expectación de una catástrofe cómica es, por supuesto, bastante diferente de la de novelas cómicas como *Tom Jones* o *Charlotte Summers*. Aunque esperamos que les ocurran desastres más aturullantes a Tristram y a su tío Toby, esperamos aún más que el Tristram adulto se vea atrapado en más graves dificultades narrativas. Siempre es altamente probable que su historia no llegue a contarse,

tantos son sus fracasos. Sin embargo también es cada vez más probable que la historia que él «quiere» contar se cuenta, ya que es obvio que desde su propio punto de vista disfruta de éxito tras éxito. Cuando concluye descubrimos lo que ya esperábamos desde el principio. «¡Dios!, dijo mi madre, ¿de qué trata esta historia? — De parruchas increíbles, dijo Yorik. Y una de las mejores que he oído en mi vida.» Verdaderamente un lastimoso cómico anticlimax, después de todas las atrevidas promesas. Y sin embargo, cuanto más consideramos su volumen final, tantas más señales vemos de que ha tenido muy buen éxito en contar la historia que tenía pensada, por más ridícula que la historia pueda ser.

La narración de su historia es en sí misma principalmente cómica porque no hay nada en el fondo de su tema considerado como material para una novela cómica convencional que debiera requerir toda esta complejidad. Todo el caos lo produce él. STERNE y el lector conocen siempre la existencia de una clara y simple cronología de sucesos que podrían contarse en cien páginas sin dificultad. En realidad tenemos solamente dos simples hilos narrativos: la concepción, el nacimiento, el bautizo, la circuncisión, la crianza de Tristram y el galanteo del tío Toby a la viuda Wadman. Hábilmente se hacen juegos de manos con los dos a través de los nueve volúmenes, y el noveno puntualiza muy bien lo que Tristram nos ha dicho una y otra vez en su «más escogido bocado» de la historia, que «continuamente se ha dado prisa» en contar cómo el tío Toby aprendió compostura cortejando a la viuda.²⁰ Las ironías que operan en contra de Tristram dependen del contraste entre esta simplicidad esencial y el caos fantástico que crea Tristram. Al servicio de este contraste, es obvio que cuanto mayor sea la simplicidad real y la complejidad aparente, tanto más divertida parecerá la narración de Tristram. En realidad hemos

20 Vid. *The Time-Scheme of Tristram Shandy and a Source* de THEODORE BAIRD, PMLA, LI (1936), págs. 803-20; la edición de JAMES A. WORK de *Tristram Shandy*, Nueva York, 1940, introducción, págs. XLVIII-LI, y mi *Did Sterne Complete Tristram Shandy?*, *Modern Philology*, XLVII, febrero 1951, páginas 172-83. Para una expresión inteligente de escepticismo sobre mi reivindicación de que STERNE había estado planeando sin cesar completar su libro con este «bocado escogido» vid. *Early Masters* de McKILLOP, págs. 213-14. Es verdad, como dice McKILLOP, que hay «otras innumerables maneras de no contar la vida y las opiniones de Tristram» además de contar la historia del tío Toby. Pero mi reivindicación descansa en el hecho de que ninguna de estas posibles maneras está retóricamente realizada por las repetidas promesas desde el primer volumen, y particularmente por las promesas dadas al fin de cada fascículo publicado separadamente.

encontrado una obra en la que podemos decir que cuanto más comen-
tario tanto mejor.

Pero hay aspectos de su esfuerzo por escribir su libro que fuerzan al lector, quizás especialmente al lector moderno, a ponerse a su lado. Al fin y al cabo sus dos hilos narrativos son simples, sólo cuando se consideran como material para una novela tradicional. Si un escritor honesto realmente trata de interpretar, como lo hace Tristram, la realidad interna toda la verdad sobre cómo se relacionan su vida y sus opiniones entre sí y éstas con la misma verdad, entonces estará en apuros. De hecho su batalla está desahuciada desde el principio. Sin embargo se nos hace creer que el esfuerzo es significativo, aunque desesperanzado. Comparado con todos los artificios usados en novelas convencionales para ignorar el problema de cómo se relaciona el mundo ficticio con el mundo real, el esfuerzo de Tristram parece noble; nosotros, que hemos aprendido las lecciones sobre el valor supremo de la realidad enseñadas por FORD y otros (vid. cap. II, supra), podemos incluso poner por las nubes los esfuerzos de Tristram y pasar por alto parte del ridículo que se propone STERNE. Pero en cualquier caso no podemos evitar el simpatizar con él en su esfuerzo, por más humorísticamente que se exprese, por alcanzar la realidad interna de los acontecimientos, siempre evasiva, siempre más allá del alcance del artista. Si leemos con simpatía el discurso de HENRY JAMES sobre estos problemas, ¿cómo podremos negar la misma simpatía a Tristram? «Realmente, universalmente, las relaciones no se detienen en ningún sitio, y el exquisito problema del artista es tan sólo dibujar eternamente, con su propia geometría, el círculo dentro del cual ellas 'aparentarán' relacionarse felizmente.»²¹ Nadie sabe lo que JAMES da a entender mejor que Tristram, y a veces su descripción de su problema suena como la versión cómica de JAMES. Es interesante, por ejemplo, quedarse quieto y observar a los maestros de la amplificación esforzarse por interpretar el tiempo:

Para el novelista esta eterna cuestión del tiempo está por consiguiente siempre presente y siempre candente; siempre insistiendo en el efecto del gran lapso y decurso del oscuro retroceso al abismo según la verdad; y en el efecto de la comprensión, la composición y la forma en los términos de disposición literaria. Es realmente un negocio para asustar a todos, excepto a corazones intrépidos, de la abyecta omisión y mutilación, aunque el terror sería realmente más

21 Prefacio a *Roderick Hudson* en *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur, Nueva York, 1947, pág. 5.

general si fuese más grande el conocimiento público de la dificultad.²²

Aquel corazón intrépido, Tristram, tan consciente de las dificultades como JAMES, sitúa el problema un tanto más concretamente:

I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume — and no farther than to my first day's life — 'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it — on the contrary, I am just thrown so many volumes back — was every day of my life to be as busy a day as this — And why not? — and the transactions and opinions of it to take up as much description — And for what reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I shoul write — It must follow, an' please your worships, that the more I write, the more I shall have to write — and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read... write as I will, and rush as I mav into the middle of things, as *Horace* advises, — I shall never overtake myself — whipp'd and driven to the last pinch, at the worst I shall have one day the start of my pen — and one day is enough for two volumes — and two volumes will be enough for one year. — [Vol. IV, chap. xiii.]

Es cierto que STERNE y el lector comparten este compromiso con Tristram sólo de modo reducido; parte de la comedia es que incluso aquí Tristram ha elegido ir más allá de lo que STERNE o JAMES considerarían razonable. Pero STERNE, como el lector, se enfrenta con el mundo catóxico en un fugaz espacio de tiempo que amenaza el esfuerzo del artista por ser sincero con aquel mundo sin caer en el caos. Apenas sorprende que los críticos modernos hayan tratado de explicar toda la obra como una batalla con el tiempo, o como un esfuerzo para ascender del mundo del tiempo a un mundo más real. Es más que esto, pero en la valiente figura del pequeño excéntrico tenemos una prefiguración de muchos narradores modernos, en JOYCE, PROUST, HUXLEY, GIDE, MANN, FAULKNER entre otros, que dramatizan el mensaje de JAMES al librar la batalla desesperada del lector contra el tiempo.

Obviamente hablar de eliminar el comentario del arsenal del narrador mientras dirige esta batalla sería absurdo. La batalla se

presenta en el comentario; la narración se convierte en exposición. Todo comentario es una acción; cada digresión es «progresiva» en un sentido más profundo de lo que Tristram intenta cuando se jacta de proseguir su historia.

EL COMENTARIO DE SHANDY, BUENO Y MALO

Después de que STERNE hubo extendido el comentario en cantidad y calidad hasta dominar todo el libro y crear una nueva clase de unidad, varios aspectos de *Tristram Shandy* se imitaron en obra tras obra, primero en número abrumador y luego arrastrando un continuo reguero de obras hasta la gran explosión de los narradores conscientes de sí mismos en el siglo xx.²³

Otra vez aquí la diferencia entre bueno y malo, como en la narración fidedigna, no puede ilustrarse fácilmente con extractos. Una intrusión necia en una obra inteligente puede producir su propia clase de delicia, una intrusión necia en una obra necia compone simplemente el aburrimiento.

Algunas de las intrusiones de *John Buncl*e (1756) de THOMAS AMORY, por ejemplo, pueden no parecer demasiado fuera de lugar en *Tristram Shandy*: «Apenas tengo derecho de echármelas de tener mucho talento, pues mi genio es lento, como es común en las clases inferiores de literatos; sin embargo mi aplicación ha sido muy grande: he empleado toda mi vida en leer y pensar, y sin embargo me he encontrado con muchas mujeres, en mis tiempos, que, con poca lectura, han sido muy difíciles para mí en varios temas» (pág. 274). Colocando un guión aquí y alguna dicción más vívida allí, pasaría por una intrusión de Tristram. Pero si sabemos por el contexto que esto no es irónico en sentido alguno, que está destinado a alabar sinceramente la comprensión de las mujeres, resulta divertido en un sentido no propuesto por AMORY. Por otro lado muchas de las intrusiones del escritor en apuros en *A Tale of a Tub* son en sí mismas extremadamente estúpidas. Aunque una lectura cuidadosa revela el genio de SWIFT presente en todas partes, no sería difícil encontrar citas bastante extensas que, leídas correctamente, serían tan aburridas como las de AMORY.

Espero, cuando éste mi tratado se traduzca a otras lenguas (según puedo afirmar sin vanidad que el trabajo de recopilar, la exactitud en el relato y la gran utilidad pública del asunto merecerán

ampliamente tal justicia) que los dignos miembros de varias academias extranjeras, especialmente las de Francia e Italia, aceptarán favorablemente estas humildes ofertas para el avance del conocimiento universal... Y así yo prosigo con gran satisfacción mental, después de considerar cuánta recompensa voy a recibir de todo este globo terráqueo por mis trabajos.

El narrador es aquí un hombre aburrido y necio, pero el libro que él «escribe» es famoso en parte a causa del contraste entre su papel y el del autor implícito.

Por consiguiente dos requisitos para el éxito son idoneidad a un contexto y utilidad dentro de aquel contexto.²⁴ Pero aunque necesarios, éstos no garantizan el éxito. Se podrían nombrar docenas de fracasos en los que el comentario es apropiado y funcional exactamente en el mismo sentido que en *Tristram Shandy*. En todos ellos un narrador dramatizado pretende dar una cierta historia pero realmente da otra; en muchos de ellos hay bastante detalle cómico sobre cómo el héroe llegó al mundo, y cómo su carácter determina la clase de libro que escribe. Todos los narradores se entremeten en sus plausibles historias «siempre que quieren» para discutir sus propias opiniones y alabarse a sí mismos por su ingenio y excentricidad. Uno podría escribir una precisa descripción de sus hábitos mentales que les haría parecer idénticos. Por consiguiente podemos reivindicar haber encontrado un género literario real, y podríamos formular reglas de estilo para el autor intruso que deberían seguir todos los comentaristas potenciales. Pero ¿qué haríamos entonces con el hecho que las mismas palabras dichas por un narrador con gran efectividad parecen tontas e inadmisibles si las dice otro narrador que parece estar tratando de conseguir la misma clase de efecto? ¿Qué reglas podemos formular para mostrarnos cuál de los tres párrafos siguientes procede de uno de «los grandes libros» — está realmente en la lista de Chica-

24 En general las imitaciones afortunadas se han basado en un descubrimiento de nuevos usos para esta clase de narrador. Por ejemplo, DIDEROT y BAGE, ambos tuvieron éxito con obras genuinamente nuevas. DIDEROT, en *Jacques le fataliste* (1796, escrito en 1773) creó un narrador que ilustraba, bajo los principios fatalistas que gobiernan el libro y la misma vida. BAGE, en *Hermesprong* (1796) encarnó su mensaje satírico, en cierto modo a la manera de SWIFT, en las imperfecciones de su narrador. Por otro lado, cuando hay poca razón para tal narración aparte de la moda (*The Man of Feeling*, 1771), o cuando la imitación es tan patente que parece un simple plagio (*Yorick's Meditations*, 1760) o cuando el comentario parece servir principalmente a un exhibicionismo inmaduro en el autor (*Death in the Afternoon* de HEMINGWAY) el resultado, por supuesto, no es satisfactorio.

go — y cuáles proceden de libros que están apropiada y completamente olvidados? He cambiado un par de nombres propios.

1. And, now I pray all critics existing and possible, since I have let them into the secret of my genius and humour, to muster up all the animadversions they are capable of, on the *Life* and *Opinions* I am going to write. I no more know myself yet than the man of the Moon, what sort of *Life*, and what sort of *Opinions* they are likely to turn out: but supposing (to avoid the imputation of self-sufficiency,) that they will deserve something more than a supercilious treatment from the critics, I think it proper to give them here notice, that the moment they read this paragraph, they may judge themselves, by my special permission, authorized and privileged, to prepare their arms, ordinary and extraordinary, for exterminating them, if they have power to effect it; as for their good will, I make no doubt of it. . . .

2. Upon looking back from the end of the last chapter and surveying the texture of what has been wrote, it is necessary, that upon this page and the five following, a good quantity of heterogeneous matter be inserted, to keep up that just balance betwixt wisdom and folly, whithout which a book would not hold together a single year: nor is it a poor creeping digression (which but for the name of, a man might continue as well going on in the king's highway) which will do the business — no; if it is to be a digression, it must be a good frisky one, and upon a frisky subject too, where neither the horse or his rider are to be caught, but by rebound. The only difficulty, is raising powers suitable to the nature of the service; FANCY is capricious — WIT must not be searched for — and PLEASANTRY (good-natured slut as she is) will not come in at a call, was an empire to be laid at her feet. — The best way for a man, is to say his prayers —

3. *My Life is a continued Digression, from my Cradle to my Grave; was so before I was born, and will be so after I am dead and rotten* — the History of which I have been sweating at the best part of this seven Years; and having now with great Pains and Industry, charge and care render'd compleat, and ready for the Press, I first send out this *First Volume* by way of *Postilion*, to slap-dash, and spatter all about him, (if the Criticks come in his way) in order to make Elbow-room for all the rest of his *little Brethren* that are to come after. *My Name* is TRISTRAM SHANDY, alias — 'Twas just upon my Tongues end, if 'thad been out, I'd ha' bit it off...

As great a Coward as I am, there may have gone I know n't how many *particles* of a *Lyon* into my *Composition*, and as *small* as my *Body* is, my *great Grandfather* might be made out of a *Whale* or an

Elephant. You remember the Story of the *Dog that kill'd the Cat, that eat the Rat*, — for I love to Illustrate *Philosophical Problems*, with common Instances for the use of the less knowing part of the World, — why just so here . . . but I am apt to think (between *Friends*) if there be any thing in't, that most of the *Lyoness Particles* rambled *somewhere else*, to another *Branch* of the Family; and that more of the *Sheep*, the gentle Lamb, or such harmless innocent Creatures *Rambled* into my Composition.

Incluso el lector que conozca el estilo de Tristram lo bastante para reconocer que el suyo es el segundo de estos tres puede tener dificultades en defender no solamente su superioridad sobre los otros dos, excepto su reivindicación de grandeza en contraste con su merecido olvido. Sin embargo, la procedencia del primero *The Life and Opinions of Bertram Montfichet, Esq.* (1761), es una despreciable imitación casi imposible de leer a no ser por las cinco páginas finales. El tercero, *Voyage Round the World; or, a Pocket-Library* (1691), de JOHN DUNTON, aunque muy superior a MONTFICHET es intolerablemente aburrida comparada con los ensayos de MONTAIGNE, que frecuentemente copia extensamente o con la obra de STERNE que se apropia considerablemente.

Es difícil formular una descripción general de los propósitos o las técnicas de *Tristram Shandy* que no encajan exactamente en las otras dos obras. ¿Entonces por qué es la obra de STERNE mucho mejor, no sólo en su efecto total sino también en la contextura de cada línea, de cada comentario, cuando devolvemos los comentarios al contexto? STERNE sabía la respuesta, al menos en parte:

«I have undertaken, you see, to write not only my life, but my opinions also; hoping and expecting that your knowledge of my character and of what kind of a mortal I am, by the one, would give you a better relish for the other: As you proceed further with me, he slight acquaintance which is now beginning betwixt us, will grow into familiarity; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship. — *O diem præclarum!* — then nothing which has touched me will be thought trifling in its nature, or tedious in its telling» (Vol. I, chap. vi).

Verdaderamente nuestro conocimiento de su carácter hace que todo lo que ha sido tocado por él parezca digno de comentarse. Nuestra amistad es en cierto sentido más completa que cualquier amistad en la vida real, porque sabemos todo lo que hay que saber sobre Tristram y vemos el mundo como él lo ve. Nuestros intereses se corresponden con los suyos y de este modo su estilo se usa en un contexto más

grande que ayuda a darle vida; con respecto a esto nuestra relación es más de identidad que de amistad, pese a los muchos puntos en los que «nos conservamos a distancia» de él. MONTFICHET intenta bastante indiferentemente el mismo efecto, pero con sus infelices tía Dinah y tío Dick, Parson Yorrick (sic) y el doctor Rantum, rodea su comentario con señales de que viene de un hombre despreciable. Mientras que «nada que haya tocado *Tristram* se considerará frívolo en su naturaleza» todo lo que haya tocado Montfichet, sea su tío de ambiguo sexo o las filosofías de DESCARTES y LOCKE, está contaminado; nos encontramos así juzgando cada detalle por derecho propio, no iluminado por ningún resplandor general. «Don Kainophilus» el narrador de DUNTON es un tanto más afortunado, pero su carácter no soportará la carga colocada sobre él; su ingenio es débil, su discernimiento a menudo necio, sus pretensiones de estar siempre adelantado al lector más inteligente son contradichas a menudo por nuestra habilidad en predecir sus pasos por adelantado.

Pero Tristram es Tristram.

I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me; had they duly consider'd how much depended upon what they were then doing; — that not only the production of a rational Being was concern'd in it, but that possibly the happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast of his mind; — and, for aught they knew to the contrary, even the fortunes of his whole house might take their turn from the humours and dispositions which were then uppermost: — Had they duly weighed and considered all this, and proceeded accordingly, — I am verily persuaded I should have made a quite different figure in the world, from that, in which the reader is likely to see me — Believe me, good folks, this is not so inconsiderable a thing as many of you may think it; — you have all, I dare say, heard of the animal spirits, as how they are transfused from father to son. . . . Well; you may take my word. . . .

Aceptamos su palabra, pero solamente a veces, y las amenas ambigüedades resultantes agrandan permanentemente nuestra perspectiva de las posibilidades de la ficción.

Pero STERNE amplía también nuestra perspectiva de sus problemas. Creemos en su palabra solamente a veces. De todos los muchos problemas que el lector de *Tristram Shandy* comparte con el lector de la ficción moderna, el más importante aquí es el del juicio indeterminadamente inseguro del narrador.

Con sus propias confusiones, hace nuestro camino inseguro y confuso. La historia de narradores no fidedignos, desde Gargantúa hasta Lolita está en realidad llena de trampas para el lector confiado, algunas de las cuales no son especialmente peligrosas pero otras son dañinas e incluso fatales.

Considérense las dificultades en el sencillo párrafo que sigue, escrito por el antecesor de Tristram, «Don Kainophilus, alias Evasor, alias Don Juan Difícil-Nombre» en *Viaje alrededor del Mundo*:

— Pero, joh, madre mía!, joh, mi queridísima Muz! ¿por qué me dejaste? ¿Por qué te marchaste tan pronto? Las enfermeras son criaturas descuidadas y ¡ay! el joven Evander (Evasor) puede recibir un golpe en su cuna si te mueres... Tu muerte me lleva a la casa del llanto — echa a perder mis diversiones, disipa todos mis restos... me persigue, me destruye, me convierte en un mártir, y pone mis sesos nuevamente errantes, tal como lo han sido mis pies. Pero ¿a qué aprovecha esto? Si pudiera conseguir «los irlandeses aulladores...» para ulular sobre tu tumba... Si me preguntas lo que era, te lo diré. Era una mujer, y con todo no era una mujer, sino un ángel.

¿Es esta sensiblería intencionalmente cómica? Quizás. Pero es difícil estar seguro. No hay una pista segura que nos guíe. El contexto es en sí mismo equívoco, aunque el panegírico de una página que sigue parece sincero en muchos puntos. Incluso si nos molestamos en examinar la biografía de DUNTON y en descubrir de su *Vida y Errores* y de otras fuentes que la madre de Evander, tal como está descrita en el *Viaje* corresponde punto por punto con la madre de DUNTON, con fechas y peculiaridades tan iguales como lo serían en una seria autobiografía común y corriente, todavía no podemos estar seguros. Nuestros problemas al determinar la distancia del autor en tal obra cómica son, en resumen, similares a nuestros problemas al leer mucha ficción seria desde JAMES. En cuanto el autor ha decidido tomar el portante y no enviar cartas,²⁵ la tarea del lector al tratar de determinar precisamente cuán lejos haya ido puede ser ciertamente molesta. Aunque el narrador puede frecuentemente dar un tropezón, el lector solamente sabrá que lo ha dado si su propio sentido de lo que sea cuerdo y sano es mejor (es decir más próximo al del autor ido) que el del narrador. Al inducir tan ambiguas prácticas en la gran corriente de la ficción, STERNE desarrolló una clase de confianza en el juicio superior del lector de la que había sido requerida anteriormente

tan sólo en obras esotéricas y en algunas formas de sátira irónica.²⁶

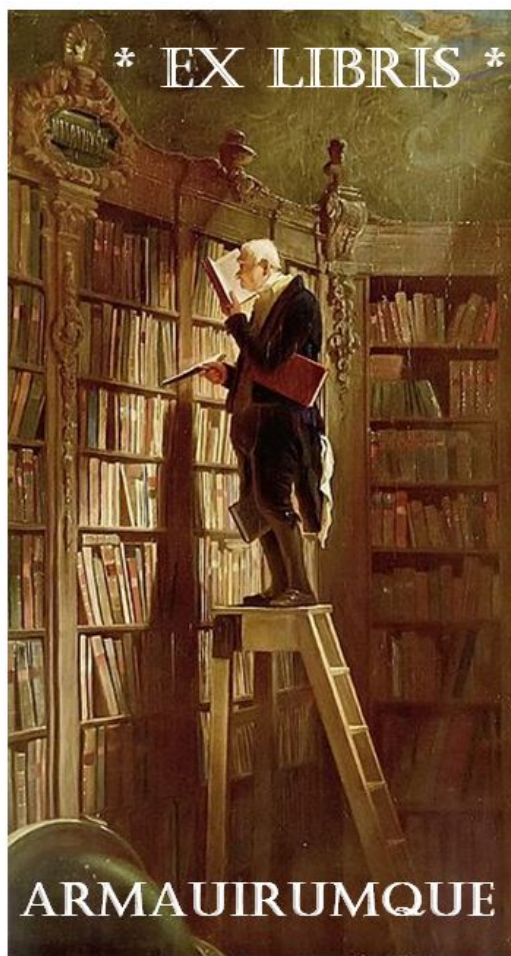
La forma más extrema de esta nueva carga sobre el lector llega siempre que hay tensión entre el efecto compasionado de la intimidad con un narrador o reflector y el efecto de alejamiento de las características que deploramos. Como hemos visto en *Tristram Shandy* cuando un narrador manifiesta una falta, la falta misma tiende a repeler-nos, o por lo menos a hacernos reír de él, mientras que el acto de la honesta autorrevelación tiende a atraernos.

Este doble y a veces contradictorio efecto es uno de los temas principales de la tercera parte. Pero antes de que acudamos a los novelistas modernos impersonales que han luchado con esto, deberíamos examinar atentamente un triunfo precoz en el control de la distancia. Ya que debiera ser una obra en la que un protagonista autorrevelador ha de ser querido y al mismo tiempo juzgado, *Emma* de JANE AUSTEN es una elección natural.

26 Vid. *The Masks of Jonathan Swift* de WILLIAM BRAGG EWALD, Jr. Cambridge, Mass., 1954: «Uno no puede, como en *A Tale of a Tub* condenar irónicamente a HOMERO por... su fallo en comprender a la iglesia de Inglaterra... a menos que los lectores propios sepan que HOMERO tiene méritos que no pueden tocarse con tal crítica. Se han cometido errores cuando los críticos han tratado de interpretar a SWIFT a la luz de su propia idea de una norma en vez de la de SWIFT» (pág. 188). Debería señalarse que la decisión sobre este tipo de distancia puede parecer menos importante en la ficción cómica que lo es en la sátira o en la ficción seria. STERNE y DUNSTON pueden sobrevivir muchísimas categóricas incomprensiones de sus intenciones sin la sospecha del lector de que algo va mal. Esta indeterminación y aparente permisividad puede servir sin duda como un recurso protector para el débil autor. Si, por ejemplo, la gramática de STERNE es débil, no necesita preocuparse, seguramente atribuiremos los errores gramaticales a Tristram.

«Jane AUSTEN era instintiva y encantadora... Para ejemplos notables de lo que la composición, la distribución y la disposición pueden hacer, de cómo intensificar la vida de una obra de arte, tenemos que ir a otra parte.» HENRY JAMES.

«Una heroína que no gustará mucho a nadie excepto a mí.» JANE AUSTEN describe a Emma.



Capítulo IX

Control de distancia en Emma de Jane Austen

SIMPATÍA Y JUICIO EN «EMMA»

Una vez HENRY JAMES describió a JANE AUSTEN como una novelista instintiva cuyos efectos, algunos de los cuales son auténticamente admirables, pueden explicarse del mejor modo como «parte de su inconsciencia». Es como si ella «cayese en estado contemplativo» sobre su costurero, dice, y pasase a un ensimismamiento, y después recogiese sus «puntos dejados escapar» como «pequeños rasgos magistrales de imaginación».¹ La cariñosa acusación ha sido repetida en varias formas, y más recientemente como una denuncia de que JANE AUSTEN crea personajes hacia los que no podemos reaccionar como ella se propone conscientemente.²

Aunque no podemos confiar al decidir si JANE AUSTEN estaba enteramente consciente de su propio talento artístico, un cuidadoso examen de la técnica de cualquiera de sus novelas revela un cuadro bas-

1 *The Lesson of Balzac, The Question of Our Speech*, Cambridge, 1905, página 63. Una cita más completa puede hallarse en el indispensable *Jane Austen: A Critical Bibliography* de R. W. CHAPMAN, Oxford, 1955. Algunos trabajos importantes sobre Austen publicados demasiado tarde para ser incluidos por CHAPMAN, son: 1) IAN WATT, *The Rise of the Novel*, Berkeley, California, 1957; 2) STUART M. TAYE, crítica de *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery* de MARVIN MUDRICK, Princeton, N. J., 1952, en *Philological Quarterly*, XXXII, julio 1953, págs. 256-57; 3) ANDREW H. WRIGHT, *Jane Austen's Novels: A Study in Structure*, Londres, 1953, págs. 36-82; 4) CHRISTOPHER GILLE, *Sense and Sensibility: An Assessment, Essays in Criticism*, IX, enero 1959, págs. 1-9, esp. 5-6; 5) EDGAR F. SHANNON, Jr., *Emma: Character and Construction*, PMLA, LXXI, septiembre 1956, págs. 637-50.

2 Vid., por ejemplo, MUDRICK, *op. cit.*, págs. 91, 165; FRANK O'CONNOR, *The Mirror in the Roadway*, Londres, 1957, pág. 30.

tante diferente del de aquel de la costurera inconsciente con sus agujetas de hacer media. Especialmente en *Emma*, donde las probabilidades de fallo técnico son verdaderamente grandes, encontramos operando una de las maestras indiscutibles de la retórica de la narración.

Al principio de *Emma*, la joven heroína tiene todos los requisitos para la merecida felicidad excepto uno. Ella posee inteligencia, gracia, belleza, salud y posición y tiene el amor de los que la rodean. Se cree completamente feliz. La única amenaza a su felicidad, una amenaza de la que no se percata, es ella misma: tan encantadora como es, ella no puede ver honestamente ni su propio orgullo excesivo ni puede resistir imponerse a las vidas de los otros. Ella está falta tanto de generosidad como de autoconocimiento. Ella descubre y corrige sus faltas solamente después de que casi se ha arruinado a sí misma y a sus amigos más íntimos. Pero con la reforma de su carácter, ella está preparada para casarse con el hombre que ama, el hombre que a través de todo el libro ha representado en la mente del lector todo lo que ella no tiene.

Es claro que con un argumento general de esta clase JANE AUSTEN se creó dificultades de toda clase. Aunque las faltas de Emma son cómicas, constantemente amenazan producir serio daño. Sin embargo, ella debe seguir siendo simpática o el lector no apetecerá ni disfrutará lo suficiente su reforma.

Obviamente, el problema con un argumento como éste es encontrar alguna forma que permita al lector reírse de los yerros cometidos por la heroína y de su castigo, sin reducir el deseo de ver su reforma y así alcanzar la felicidad. En *Tom Jones* se consigue esta doble actitud, como hemos visto, parcialmente a través de la invención de episodios produciendo simpatía y mitigando cualquier ansiedad seria que podamos tener, y parcialmente a través del comentario directo y simpático. En *Emma*, ya que la mayoría de los episodios deben ilustrar las faltas de la heroína y así aumentar nuestra distancia emocional o bien nuestra ansiedad, se requiere un método diferente. Si fracasamos en ver las faltas de Emma tal como se revelan en la contextura irónica línea por línea, no podemos saborear al máximo la comedia tal como está preparada para nosotros. Por otro lado, si dejamos de quererla, como la misma JANE AUSTEN predijo que haríamos,³ si dejamos de amarla, cada vez menos a medida que avanza el

3 «Una heroína que no gustará mucho a nadie excepto a mí.» JAMES EDWARD AUSTEN-LEIGH, *Memoir of His Aunt*, Londres, 1870, Oxford, 1926, pá-
gina 157.

libro, no podemos desear la conclusión, un matrimonio feliz y merecido con Knightley, después de su reforma, ni podemos aceptarla como una conclusión decente cuando llega.⁴ Cualquier intento por resolver el problema reduciendo el amor o la clara visión de sus faltas hubiera sido fatal.

SIMPATÍA A TRAVÉS DEL CONTROL DE LAS INTROSPECCIONES

La solución al problema de mantener simpatía a pesar de faltas casi perjudiciales fue en primer lugar usar a la misma heroína a modo de narradora, aunque en tercera persona, refiriendo su propia experiencia. Hasta donde sabemos, JANE AUSTEN nunca formuló ninguna teoría para justificar su propia práctica; no inventó términos como «inteligencia central» o «reflector luminoso» de JAMES para describir su método de contemplar el mundo del libro primariamente a través de los propios ojos de Emma. Así nunca podemos saber seguro hasta qué punto la acusación de JAMES de «inconsciencia» sea cierta. Pero si ella estaba inclinada a especular sobre su método o no apenas importa; su solución fue claramente brillante. Al mostrar la mayor parte de la historia a través de los ojos de Emma, el autor asegura que viajaremos con Emma en vez de hacerle frente. No es simplemente que Emma proporciona, en la incontestable evidencia de su propia conciencia, prueba de que ella posee muchas cualidades redentoras que no aparecen en la superficie; tal evidencia podría darse con comentario del autor, aunque quizás no con tal fuerza y convicción. Mucho más importante, la prolongada introspección conduce al lector a esperar la buena fortuna del personaje con quien viaja, completamente independiente de las cualidades que revela.

Vista desde el exterior, Emma sería una persona desagradable a menos que, como el Sr. Woodhouse y Knightley, la conociésemos lo suficientemente bien para inferir su mérito auténtico. Aunque fácilmente podemos llegar a reírnos de ella, nunca se nos podría hacer reír simpáticamente. Mientras que el desenmascaramiento final de sus

4 La mejor discusión de este problema es *Jane Austen* de REGINALD FARRER, *Quarterly Review*, CCXXVIII, julio 1917, págs. 1-30; reeditado en *Discussions of Jane Austen* de WILLIAM HEATH, Boston, 1961. Para un crítico el libro falla porque el problema nunca fue reconocido por la misma JANE AUSTEN: el señor E. N. HAYES, en la que bien puede ser la última discusión de EMMA hasta ahora escrita, explica todo el libro como el fallo de la autora en ver las faltas de Emma: «Evidentemente Jane AUSTEN deseaba proteger a Emma... de la autora está por lo tanto en la ambigua posición de amar y desdeñar a la vez a la heroína.» EMMA: *A Dissenting Opinion, Nineteenth-Century Fiction*, IV, junio 1949, 18, 19.

faltas y su humillación tendrían sentido artístico para un lector no simpatizante, su matrimonio con Knightley se tornaría irrelevante si no desprovisto de significado. A menos que deseemos la felicidad de Emma y su reforma que solamente puede hacer posible aquella felicidad, una considerable tercera parte del libro parecerá irremisiblemente aburrida.

Sin embargo, una risa simpática nunca se logra fácilmente. Es mucho más fácil poner un hazmerreír independiente para los efectos cómicos y reservar a nuestra heroína para cosas más excelentes. La risa simpatizante es especialmente difícil con personajes cuyas faltas no surgen de virtudes simpáticas. El codicioso pero ingenioso Volpone puede mantenernos a su lado en tanto que sus víctimas sean menos codiciosas y menos ingeniosas que él, pero tan pronto como las inocentes víctimas, Celia y Bonario, aparecen en escena, la calidad del humor cambia; ya no nos deleitamos sin ambigüedad en sus triunfos. En contraste con esto, los grandes héroes cómicos simpáticos a menudo son cómicos en gran parte a causa de que sus faltas, como el sentimentalismo de tío Toby, surgen de un exceso de alguna virtud. La locura de Don Quijote está causada parcialmente por un exceso de idealismo, un exceso de preocupación desinteresada por el infortunado. Cada ademán extravagante que hace nos da una razón adicional para querer al bien intencionado viejo loco, y así podemos reírnos de él un tanto con el mismo espíritu con que nos reímos de nuestras propias faltas, con espíritu benigno e indulgente. Podemos ser despreciables por hacer esto; a personas sin sentido del humor tal risa les parece a menudo una perversa escapatoria. Pero tal como es el amor propio, nos reímos de nosotros mismos de una forma enteramente indulgente, y asimismo nos reímos de Don Quijote: estamos convencidos de que su corazón, como el nuestro, está en su sitio.

Ninguna de las equivocaciones cómicas de Emma pueden producir el mismo efecto. Sus faltas no son excesos de virtudes. Ella intenta manipular a Harriet no por un exceso de bondad sino por un deseo de poder y admiración. Ella flirtea con Frank Churchill por vanidad e irresponsabilidad. Ella maltrata a Jane Fairfax a causa de las buenas cualidades de Jane. Ella abusa de la señorita Bates a causa de su propia falta esencial de «ternura» y de «buena voluntad».

Solamente tenemos que pensar en lo que sería la historia de Emma vista a través de los ojos de Jane Fairfax o de la señora Elton o de Robert Martin para reconocer qué poco surge nuestra simpatía de cualquier punto de vista natural, y para ver cuán ineludible es la decisión de usar la mente de Emma como un reflector de los sucesos,

por más anublada que pueda estar su visión. Para Jane Fairfax, que encarna a través de todo el libro la mayoría de los valores que Emma descubre solamente al final, la Emma anterior es intolerable.

Pero JANE AUSTEN nunca permite que olvidemos que Emma no es lo que ella pudiera aparentar. Por cada sección dedicada a sus culpas, incluso en su mayor parte las vemos a través de sus propios ojos, hay una sección dedicada a su propio reproche. Vemos su grosería con la pobre tonta señorita Bates, y lo vemos vívidamente. Pero su remordimiento y acto de arrepentimiento al visitar a la señorita Bates después de la reprensión de Knightley se experimentan aún más vívidamente. Vemos sus intentos subsiguientes por engañar a Harriet, pero vemos por extenso y con vivos matices su autocastigo (capítulos XVI, XVII, XLVIII). La vemos vanagloriándose orgullosamente de que ella no necesita casarse, alardeando de sus «recursos», casi tan vocingleramente como lo hace la señora Elton (cap. X). Pero la conocemos demasiado íntimamente para tomar sus pensamientos conscientes en su valor nominal. Y la vemos, treinta y ocho capítulos más tarde, castigada a una concesión de lo que hemos comprendido desde el principio como su auténtica necesidad humana de amor.

«If all took place that might take place among the circle of her friends, Hartfield must be comparatively deserted; and she left to cheer her father with the spirits only of ruined happiness. The child to be born at Randalls must be a tie there even dearer than herself; and Mrs. Weston's heart and time would be occupied by it. ...All that were good would be withdrawn» (cap. xlviii).

Quizás los más deliciosos efectos de nuestra introspección prolongada de una joven muy confundida y muy encantadora vengan de sus frecuentes pensamientos sobre Knightley. Básicamente ella tiene razón siempre sobre la sobresaliente virtud y sabiduría de Knightley, y ella es nuestra principal autoridad para considerar la autoridad de él tan seriamente. Y sin embargo en cada pensamiento sobre él ella está confundida. Knightley la increpa; el lector sabe que Knightley tiene razón. ¿Pero Emma?

Emma made no answer, and tried to look cheerfully unconcerned, but was really feeling uncomfortable, and wanting him very much to be gone. She did not repent what she had done; she still thought herself a better judge of such a point of female right and refinement than he could be; but yet she had a sort of habitual respect for his judgment in general, which made her dislike having it so loudly

against her; and to have him sitting just opposite to her in angry state, was very disagreeable [cap. viii].

Incluso más sorprendente es la falta de autoconocimiento mostrada cuando la señora Weston sugiere que Knightley pudiera casarse con Jane Fairfax.

Her objections to Mr. Knightley's marrying did not in the least subside. She could see nothing but evil in it. It would be a great disappointment to Mr. John Knightley [Knightley's brother]; consequently to Isabella. A real injury to the children — a most mortifying change, and material loss to them all; — a very great deduction from her father's daily comfort — and, as to herself, she could not at all endure the idea of Jane Fairfax at Donwell Abbey. A Mrs. Knightley for them all to give way to! — No, Mr. Knightley must never marry. Little Henry must remain the heir of Donwell [cap. xxvi].

El autoengaño difícilmente podría seguir más, al menos en una persona de inteligencia y sensibilidad elevadas.

Sin embargo, el efecto de todo esto es el que nuestra tolerancia hacia nuestras propias faltas produce en nuestras propias vidas. Mientras que solamente los lectores inexpertos se identifican realmente con cualquier personaje, perdiendo todo sentido de distancia y, por consiguiente, toda oportunidad de una experiencia artística, nuestra reacción emocional hacia cada suceso tocante a Emma tiende a ser como su reacción. Cuando ella siente ansiedad o vergüenza, sentimos emociones análogas. Nuestra conciencia moderna de que tales «sentimientos» no son idénticos a aquellos que sentimos en nuestras propias vidas en circunstancias similares ha contribuido a ofuscarnos sobre el hecho de que la forma estética puede fundarse en modelos emocionales así como en otros materiales. Es absurdo pretender que porque nuestras emociones y deseos al responder a la ficción son desinteresados en un sentido muy real, ellos no existen o no debieran existir. JANE AUSTEN, al desarrollar el uso sostenido de una introspección simpatizante, ha ejecutado con maestría uno de los más afortunados de todos los recursos para inducir una respuesta emocional paralela entre la deficiente heroína y el lector.

La simpatía por Emma puede ser realzada impidiendo las introspecciones de los otros así como permitiéndoselas a ella. El autor sabía, por ejemplo, que sería fatal permitir cualquier introspección prolongada de Jane Fairfax. Las insuficiencias de la crítica impresio-

nista en ninguna parte se revelan más claramente que en la sugestión hecha a menudo sobre tales personajes menores de que sus autores hubieran querido hacerlos vívidos pero no sabían cómo.⁵ JANE AUSTEN sabía perfectamente bien cómo hacer vívido a tal personaje; Ana en *Persuasión* es una especie de Jane Fairfax convertida en heroína. Pero en *Emma*, Emma debe resplandecer soberana. No es solamente que la más breve ojeada dentro de la mente de Jane sea fatal para todos los planes del autor sobre la justificación de Frank Churchill, aunque esto sea importante. El problema principal es que cualquier introspección prolongada de ella la mostraría como una persona más simpática que la misma Emma. Jane es superior a Emma en la mayoría de aspectos excepto en el golpe de buena suerte que hizo a Emma la heroína del libro. En asuntos de gusto y habilidad, de cabeza y de corazón, ella es superior a Emma, y JANE AUSTEN, siempre en peligro de perder nuestra simpatía por Emma, no puede permitirse ningún grado de distracción. Es cierto que podrían darse a Jane menos virtudes y entonces hacerlo más vívido. Pero el proceder así debilitaría grandemente la fuerza de los errores de sentimiento y de razón de Emma en su trato de la casi irreprochable Jane.

CONTROL DE JUICIO

Pero la misma efectividad de la retórica destinada a producir simpatía puede en sí misma conducir a una seria mala interpretación del libro. Al reducir la distancia emocional, la tendencia natural es reducir también, *velis nolis*, la distancia moral e intelectual. Al reaccionar a las faltas de Emma de dentro hacia afuera, como si fuesen las nuestras, bien podemos no solamente perdonarlas sino también pasarlas por alto.⁶

5 Por ejemplo, A. C. BRADLEY, alegó una vez que JANE AUSTEN se propuso que JANE FAIRFAX fuese tan interesante del principio al fin, como lo es al final, pero «la moralista en Jane AUSTEN se colocó en el camino. El compromiso secreto es, para ella, una ofensa tan seria que está asustada de conquistar nuestros corazones para Jane hasta el punto que ello le ha llevado a una gran infelicidad.» (*Jane Austen en Essays and Studies, by Members of the English Association*, II Oxford, 1911, pág. 23).

6 Solamente conozco un esfuerzo detallado por tratar de la «tensión entre simpatía y juicio» en la literatura moderna, *The Poetry of Experience* de ROBERT LANGBAUM, Londres, 1957. LANGBAUM arguye que en el monólogo dramático con el que está básicamente preocupado, la simpatía engendrada por la descripción de la experiencia interna conduce al lector a suspender su juicio moral. Así, al leer los retratos de BROWNING de degeneración moral, e. g. el duque en *My*

Por supuesto no hay peligro de que los lectores que perseveran hasta el final dejen de ver los serios errores de Emma; puesto que ella misma ve y se da cuenta de estos errores, todo es claro al final. El peligro real inherente en el experimento es que los lectores no notarán los errores cuando se cometen y así perderán mucho de la comedia que depende de la perspectiva distorsionada de Emma página tras página. Si el lector que aborrece a Emma no puede disfrutar de los preparativos de la boda con Knightley, los lectores que no reconocen sus faltas con absoluta precisión no pueden disfrutar de los detalles en la preparación de la cómica humillación que debe preceder a aquel matrimonio.

Pudiera argüirse que en realidad no hay problema, ya que las convenciones de su tiempo permitían comentario fidedigno siempre que fuera necesario precisamente para localizar las faltas de Emma. Pero JANE AUSTEN no está obrando de acuerdo con las convenciones, la mayoría de las cuales ha parodiado y superado desde hace tiempo; su técnica está determinada por las necesidades de la novela que está escribiendo. Podemos ver esto claramente al contrastar el método de *Emma* con el de *Persuasión*, la siguiente y última obra terminada. En *Emma* hay muchas lagunas en el punto de vista porque la anublada mente de Emma no puede completar toda la tarea. En *Persuasión*, donde el punto de vista de la heroína es defectuoso solamente en su ignorancia del amor del capitán Wentworth, hay pocas lagunas. La conciencia de Anne Elliot es suficiente, pero no la de Emma, para la mayoría de las necesidades de la novela que ella domina. Así que se ha establecido la estructura ética e intelectual en la introducción del narrador, entramos en la conciencia de Anne y permanecemos ligados a ella mucho más rigurosamente de lo que lo estamos a la de Emma. No obstante es verdad que cuando debe exponerse algo que la conciencia de Anne no puede mostrar, nos trasladamos a otro centro de

Last Duchess o el monje en *Soliloquy of a Spanish Cloister*, nuestro juicio moral está confundido «porque preferimos participar del poder y la libertad del duque, con su fuerte carácter impetuosamente leal a sí mismo. El juicio moral es, en efecto, importante como algo a mantener suspenso, como una medida del precio que pagamos por el privilegio de apreciar por completo a este hombre extraordinario» (pág. 83). Al paso que pienso que LANGBAUM falsea seriamente el alcance que confina el juicio moral incluso después de que la intensidad psicológica ha llevado a cabo su trabajo, y al mismo tiempo que define la «ética» quizás demasiado estrictamente cuando excluye de la misma tales cosas como poder y libertad e impetuosa lealtad a su propio carácter, su libro es una introducción estimulante a los problemas creados por el retrato interno de personajes con defectos.

conciencia; pero puesto que su conciencia puede hacer mucho más para nosotros que la de Emma, no hacen falta muchas salidas de ella.

El cambio más notable para propósitos satíricos en *Persuasión* aparece bastante pronto. Cuando Anne se encuentra con el capitán Wentworth por primera vez después de los años de separación que siguen a su negativa de casarse con él, ella está convencida que él es indiferente. La principal evolución de *Persuasión* es alrededor de su descubrimiento final de que él todavía la quiere; «su» incertidumbre es de este modo fuerte e inevitable desde el principio. Sin embargo el lector, probablemente, «creerá» que Wentworth está todavía interesado. Todas las convenciones artísticas favorecen tal creencia; el amante ha vuelto, solamente tenemos que esperar quizás con un cierto tedio, el inevitable resultado. Anne se entera, en el capítulo VII, que él ha hablado de ella como tan cambiada que «¡no la hubiera reconocido de nuevo!». Éstas fueron palabras que no podían dejar de anidar en ella. Con todo pronto empezó a alegrarse de haberlas oído. Eran palabras moderadas que mitigaban la perturbación; sosegaban y, consecuentemente, la hicieron más feliz. «Y de pronto entramos en la mente de Wentworth sólo por una vez: Frederic Wentworth había usado tales palabras, o parecidas, pero sin tener idea de que se las dirían a ella. Él la consideró desdichadamente alterada y en la primera ocasión había hablado como sentía. Él no había perdonado a Anne Elliot. Ella le había maltratado.» Y así sigue cinco párrafos más. El detalle necesario, el hecho de que Frederick piensa ser indiferente se ha presentado y no hubiera podido hacerse sin alguna clase de cambio en la conciencia de Anne.

Al fin de la novela sabemos que Wentworth se engañó a sí mismo en esta introspección momentánea: «se propuso olvidarla y creyó haberlo hecho. Se había imaginado a sí mismo indiferente, cuando tan sólo había estado enfadado.» Quizás queramos protestar contra la anterior represión como injusta, pero difícilmente podemos creer qué es lo que la señorita LASCELLES llama «un descuido».⁷ Es manipulación deliberada de introspecciones para destruir nuestra seguridad convencional. De este modo se nos prepara para acompañar a Anne en su largo y penoso camino hasta descubrir que Frederick la ama al fin y al cabo.

Las otras únicas lagunas importantes en el ángulo de visión de *Persuasión* aparecen al principio y al fin. El capítulo primero es un excelente ejemplo de cómo puede un novelista hábil, con el uso de su

7 *Jane Austen and Her Art*, Oxford, 1939, pág. 204.

propia voz, realizar en unas pocas páginas lo que incluso al mejor novelista le toma capítulos si solamente usa acción dramatizada. De nuevo en la conclusión el autor comienza con una reafirmación rimbombante de que el matrimonio de Wentworth-Elliot es una cosa buena tal como lo hemos intuido desde el principio.

Who can be in doubt of what followed? When any two young people take it into their heads to marry, they are pretty sure by perseverance to carry their point, be they ever so poor, or ever so imprudent, or ever so little likely to be necessary to each other's ultimate comfort. This may be bad morality to conclude with, but I believe it to be truth; and if such parties succeed, how should a Captain Wentworth and an Anne Elliot, with the advantage of maturity of mind, consciousness of right, and one independent fortune between them, fail of bearing down every opposition?⁸

Excepto por estas pocas intrusiones y una en el capítulo XIX, la propia mente de Ann es suficiente en *Persuasion*, pero nunca podemos confiar completamente en Emma. Apenas sorprende que JANE AUSTEN

8 Parece ser difícil para algunos críticos modernos, acostumbrados a indagar valores de un contexto impersonal o irónico sin la ayuda de la voz del autor, hacer uso de comentario fidedigno como éste cuando se suministra. Incluso un lector altamente perceptivo como MARK SCHORER, por ejemplo, se encuentra haciendo innecesarias acrobacias con la cuestión de estilo, y particularmente de metáfora, como guías para las normas según las cuales el autor juzga a sus personajes. Al leer *Persuasion*, él encuentra estas guías entre las metáforas «del comercio y la propiedad, la oficina y el patrimonio heredado» en las que la obra abunda (*Fiction and the Matrix of Analogy*, *Kenyon Review*, otoño 1949, página 540). Nadie negaría que la novela está atestada de tales metáforas aunque SCHORER es un tanto excesivamente sutil al reunir para su causa ciertas estériles metáforas que AUSTEN no hubiera podido evitar sin torpe circunloquio (especialmente pág. 542). Pero la cuestión crucial seguramente es ¿qué están haciendo precisamente estas metáforas de la oficina en la novela? ¿Los valores de quién se espera que revelen? Acostumbrado a leer ficción moderna en la que el novelista muy probablemente no proporciona directa ayuda para contestar esta pregunta, SCHORER en realidad la deja sin contestar; casi parece a veces presuponer que JANE AUSTEN está inconscientemente divulgando sus secretos al hacer uso de tales metáforas (e. g., pág. 543).

Pero la novela es realmente muy clara en todo. La introducción, viniendo directamente del narrador totalmente fidedigno, establece inequívocamente y sin «analogía» el conflicto entre el mundo de los Elliots, dependiente para sus valores del egoísmo, la estupidez y el orgullo y el mundo de ANNE, un mundo donde «la donosura de la mente y la dulzura de carácter» son los valores supremos. Los valores comerciales en los que SCHORER hace hincapié son solamente una selección de lo que es, de hecho, un grupo copioso de males. Y las propias opiniones expresadas por Anne proporcionan una y otra vez orientación directa al lector.

haya suministrado tantos correctivos para asegurar la localización de sus errores con precisión.

El principal correctivo es Knightley. Su comentario de los errores de Emma es una expresión natural de su amor; él puede explicar a la vez al lector y a Emma cómo ella no tiene razón. De este modo nada de lo que Knightley dice puede ser incongruente. Cada afirmación de un valor, cada acusación de error es en sí misma una acción en el argumento. Cuando él reprocha a Emma por manipular a Harriet, cuando él la acusa de superficialidad y falso orgullo, cuando él la condena de chismorreos y coqueteo con Frank Churchill y, finalmente, cuando la ataca por ser «insolente e insensible» en su trato con la señorita Bates, tenemos el juicio de JANE AUSTEN sobre Emma, presentado dramáticamente. Pero ha venido de alguien que esencialmente congenia con Emma, de modo que sus juicios contra ella se suponen temporales. Su simpatía incluso refuerza la nuestra cuando la critica, y el respeto de ella por su opinión, probada en su humillación por sus propias faltas después de que él la ha criticado, es una de nuestras razones principales para esperar su reforma.

Si HENRY JAMES hubiera tratado de escribir una novela sobre Emma, y hubiese reflexionado extensamente sobre el problema de conseguir narrar su historia dramáticamente, él no lo hubiera podido hacer mejor que esto. Por supuesto es posible pensar en *Emma* sin Knightley como *raisonneur* o narrador teatral, tal como es posible pensar en *The Golden Bowl*, por ejemplo, sin los Assinghams como enlaces para reflejar algo no visto por el príncipe o la princesa. Pero Knightley, aunque recibe menos espacio independiente que los Assinghams y casi nunca se ve en una introspección, es claramente más útil para los propósitos de JANE AUSTEN que lo pudiera ser cualquier enlace realísticamente limitado. Al combinar el papel de comentador con el papel de héroe, JANE AUSTEN ha obrado más económicamente que JAMES, y aunque la economía es tan peligrosa como cualquier otro criterio que se aplique universalmente, incluso JAMES pudiera haber aprovechado de un estudio más atento de las economías que un personaje como Knightley puede verse obligado a realizar. Es como si JAMES hubiese osado convertir uno de los cuatro personajes principales, digamos el príncipe, en un hombre enteramente bueno, inteligente y perceptivo, un hombre perfectamente claro, más que un «reflector» parcialmente turbio.

Como quiera que Knightley se establece al principio como completamente fidedigno no necesitamos contemplaciones de sus pensamientos secretos excepto su recóndito amor por Emma y sus celos

de Frank Churchill. Los otros personajes principales tienen más que esconder, y JANE AUSTEN entra y sale de sus mentes con gran libertad, eligiendo para sus propósitos qué revelar y qué ocultar. La aparente violación de consistencia siempre está al consistente servicio de las necesidades particulares de la historia de Emma. A veces se hace un cambio simplemente para encauzar nuestra incertidumbre, como cuando la señora Weston sugiere una posible unión de Emma y Frank Churchill, al fin de su conversación con Knightley sobre los dañosos efectos de la amistad de Emma con Harriet (cap. V).

«Part of her meanings was to conceal some favourite thoughts of her own and Mr. Weston's on the subject, as much as possible. There were wishes at Randalls respecting Emma's destiny, but it was not desirable to have them suspected.»

Una objeción a esta inmersión en cualquier mente que mejor sirva a nuestros propósitos no mediatizados es que sugiere simple superchería y estropea inevitablemente la ilusión de realidad. Si JANE AUSTEN puede contarnos lo que la señora Weston está pensando, ¿por qué no nos cuenta lo que Frank Churchill y Jane Fairfax piensan? Obviamente porque decide crear un misterio, y para hacer esto debe rechazar, arbitraria e inoportunamente, la concesión del privilegio de una introspección a personajes cuyas mentes revelarían demasiado. Pero ¿no se compra el misterio al precio de flaquear la fe del lector en la integridad de JANE AUSTEN? Si ella simplemente oculta hasta después lo que ella bien pudiera referir ahora, si su conducta no está dictada por la misma naturaleza de sus materiales ¿por qué deberíamos tomarla en serio?

Si se requiriese una superficie natural en toda la ficción, entonces esta objeción sería válida. Pero si queremos leer *Emma* en sus propios términos, la cuestión real sobre estos cambios no puede contestarse con una fácil llamada a principios generales. Cada autor retiene hasta más tarde lo que él «bien» puede relatar ahora. El problema es siempre el de los efectos descados, y la elección de un efecto cualquiera proscribire otros efectos innumerables. Verdaderamente hay que plantearse una interrogación sobre el uso del misterio en *Emma*, pero el conflicto no está entre una finalidad abstracta de la que JANE AUSTEN nunca se preocupó y una confusión aparente que ella permitió que la traicionase. El conflicto está entre dos efectos por los que ella se preocupa mucho. Por un lado se preocupa en mantener alguna sensación de misterio siempre que puede. Por otro lado ella trabaja

enteramente en realzar el sentido de ironía dramática, usualmente en forma de contraste entre lo que Emma sabe y lo que el lector sabe.

Como en la mayoría de novelas, sean las que fueren las medidas tomadas para confundir, inevitablemente disminuye la ironía dramática, y siempre que la ironía dramática aumenta al contar al lector secretos que los personajes no han sospechado todavía, el misterio se destruye inevitablemente. Cuanto más dudamos de Frank Churchill, tanto más débil es nuestra sensación de contraste irónico entre las opiniones de Emma y la verdad. Cuanto antes veamos enteramente el plan secreto de Frank Churchill, tanto mayor será nuestro placer al observar las innumerables interpretaciones equivocadas de su conducta por parte de Emma y tanto menos interés tendremos en el simple misterio de la situación. Y en una segunda lectura descubrimos todos nuevas intensidades de ironía dramática que resultan de la completa pérdida de misterio; sabiendo qué abismos de error se prepara Emma, incluso aquellos de nosotros que puedan haber descifrado todos los detalles del misterio de Churchill en una primera lectura, encuentran ironías adicionales.

Pero es obvio que estas ironías pudieran haberse presentado incluso en una primera lectura, si JANE AUSTEN hubiese estado dispuesta a sacrificar su misterio. Una simple frase en su nombre: «su compromiso secreto con Jane Fairfax», o una breve introspección de uno de los amantes pudiera habernos enterado de todos los rasgos irónicos.

Por consiguiente, el autor debe elegir o no el obtener misterio a cambio de ironía. Para muchos de nosotros la elección de JANE AUSTEN es aquí quizás el más débil aspecto de esta novela. Es un lugar común de nuestra crítica que la literatura relevante no despierta duda sobre el «qué» sino sobre el «cómo». La simple ofuscación ha sido domeñada por tantos escritores de segunda clase que los esfuerzos de ofuscación de JANE AUSTEN parecen de segunda clase.

Pero debemos preguntarnos otra vez si la crítica puede ser llevada a cabo eficientemente contrapesando una cualidad abstracta con otra. ¿Hay una norma de ironía dramática para todas las obras, o siquiera para todas las obras de un mismo género? ¿Alguien ha formulado una «ley sobre la primera y la segunda lectura» que nos cuente precisamente cuántos de nuestros placeres en la primera página dependerían de nuestro conocimiento de lo que pasa en la última página? Muy acertadamente exigimos que los libros que llamamos famosos sean capaces de resistir varias lecturas, pero no necesitamos exigir que produzcan idénticos placeres en cada lectura. Las obras modernas cuyos autores se enorgullecen por el hecho de que ellos nunca pueden

ser leídos sino únicamente releídos pueden ser sin duda muy buenos, pero no son «hechos» buenos por el hecho de que sus placeres secretos puedan ser arrancados solamente con lecturas repetidas.

En cualquier caso, incluso si uno aceptase la crítica a los esfuerzos de JANE AUSTEN por hacerlo todo misterioso, el más considerable servicio de las introspecciones es claro: la luz arrojada por otras mentes evita que nos ciegue el resplandor de Emma.

EL NARRADOR FIDEDIGNO Y LAS NORMAS DE «EMMA»

Si la simple claridad intelectual sobre Emma fuese la meta de esta obra nos veríamos forzados a decir que la manipulación de introspecciones y el comentario extenso del fiable Knightley son más de lo necesario. Pero para la máxima intensidad de la comedia y del romance, incluso éstas no son bastante. La «misma autora», no necesariamente la JANE AUSTEN real sino una autora implícita, subraya los efectos al dirigir nuestro progreso intelectual, moral y emocional. Por supuesto ella lleva a cabo la mayoría de las funciones descritas en el capítulo VII. Pero su papel más importante es reforzar los dos aspectos de la doble visión que opera a través del libro: nuestra introspección de la valía de Emma y nuestra visión objetiva de sus grandes faltas.

El narrador inicia *Emma* con una presentación simultánea maestra de Emma y de los valores según los que debe ser juzgada: «Emma Woodhouse, bella, inteligente y rica, con una casa confortable y una feliz disposición, parecía reunir algunas de las mejores bendiciones de la existencia; y vivió aproximadamente veintiún años en el mundo con poco que la afligiese o la molestase.» Este «parecía» se refuerza inmediatamente con reservas expresadas más directamente. «Los males reales de la situación de Emma fueron la facultad de salirse con la suya demasiado a menudo, y una predisposición a tener un concepto demasiado bueno de ella misma; éstas fueron las desventajas que amenazaban su dicha completa. Sin embargo, el peligro, hoy por hoy, pasaba tan desapercibido, que ella no las consideraba en absoluto como desgracias.»

Nada de esto hubiera podido haber sido dicho por Emma, y si se mostrase a través de su conciencia no podría aceptarse, como debiera serlo, sin objeción. Como la mayor parte de los tres primeros capítulos, el sumario no dramatizado está vigorizando, a través de la ostensible tarea de ir presentando a los personajes, el desatino inicial de Emma con Harriet y con el señor Elton. Por todos estos capítulos,

aprendemos mucho de lo que debemos saber de la narradora, pero ella carga cada vez más con la tarea de resumir a Emma, a medida que está cada vez más segura de que comprendemos precisamente hasta qué punto se debe confiar en Emma. Cada vez que dejamos «los males reales» de Emma contra los que hemos sido advertidos, las opiniones de la narradora y de Emma coinciden: no podemos decir cuál de ellas, por ejemplo, ofrece el juicio sobre el señor Woodhouse de que «sus talentos no pudieran haberle recomendado nunca» o el juicio sobre el señor Knightley de que es «un hombre sensato», «siempre bienvenido» a Hartfield, o también que «el señor Knightley era, en realidad, uno de los pocos que podía ver las faltas de Emma Woodhouse y el único que las dijo».

Pero hay veces que Emma y su autora están muy distantes, y la guía directa de la autora ayuda al lector a su propia ruptura con Emma. La preciosa ironía de la primera descripción de Harriet, dada a través de los ojos de Emma (cap. III), sin duda podría ser comprendida intelectualmente por muchos lectores sin todo el comentario preliminar. Pero incluso para el más perceptivo, su efecto ciertamente se realza, por el sentido de permanecer con la autora y, precisamente, observar con ella cómo el discernimiento de Emma se extravía. Más importante todavía, nosotros, los lectores ordinarios y menos perceptivos ya hemos sido elevados a un nivel adecuado para comprender las ironías. Ciertamente, la mayoría de lectores pasarían por alto algunas de las puyas dirigidas contra Emma si la novela empezase, como un novelista serio moderno bien pudiera empezar, con esta descripción:

A Emma no le impresionó nada notablemente inteligente en la conversación de la señorita Smith, pero la encontró en conjunto muy atractiva, sin ser incómodamente tímida ni renuente a hablar, lejos de ser agresiva, mostrándose tan correcta y respetuosa, pareciendo tan gratamente agradecida por haber sido admitida en Hartfield, y tan naturalmente impresionada por la apariencia de todo con un estilo tan superior al que ella había estado acostumbrada, que ella debía tener buen sentido y por lo tanto merecer estímulo. Y se le daría. Aquellos tiernos ojos azules... no deberían malgastarse entre la sociedad inferior de Highbury...

Y así Emma prosigue, delatándose con cada palabra, vaciando su sentido de su caridad y valor general propios. Los últimos amigos de Harriet «aunque una clase de gente muy buena, deben estar haciéndole daño». Sin conocerlos, Emma sabe que ellos «deben ser groseros

y maleducados, y muy ineptos para ser los amigos íntimos de una muchacha que solamente quería un poco más de conocimiento y elegancia para ser perfecta del todo». Y ella concluye con una vistosa explosión de egoísmo: «ella la cuidaría; ella la mejoraría; ella la separaría de su mal conocido, y la presentaría a la buena sociedad; ella formaría sus opiniones y sus modales. Sería una empresa interesante, y ciertamente muy humana, muy conveniente a su propia situación en la vida, a su ociosidad y a sus facultades.» Incluso el lector más diestro no pudiera trazar fácilmente un derrotero absolutamente verdadero a través de estas ironías sin la antecedente asistencia directa que se nos ha dado. Las opiniones de Emma no son tan extrañas como para no haber sido sostenidas por una novelista de aquel tiempo. No pueden servir, efectivamente, como signos de su carácter a menos que sean claramente repudiadas como signos de las opiniones de JANE AUSTEN. El inconsciente catálogo de Emma de sus usos egoístas para con Harriet, dado bajo el pretexto de registrar los servicios que ella realizará, está de este modo dando su máxima fuerza al ser enmarcado explícitamente en un mundo de valores que Emma no puede descubrir por sí sola hasta la conclusión del libro.

Toda la importancia de la directa imposición de la autora de una elaborada escala de normas puede verse al considerar aquella conclusión. La secuencia de sucesos es simple: las faltas y los errores de Emma se imputan a ella en una rápida y humillante cadena de reproches de Knightley y de golpes de los duros hechos. Estos golpes a su amor propio producen, finalmente, una reforma autentica, por ejemplo, ella se decide a pedir perdón a la señora Bates, algo que ella nunca hubiera podido hacer anteriormente en la novela. El cambio en su carácter aparta el único obstáculo en el camino de la propuesta de Knightley, y se celebra el matrimonio. «Los deseos, las esperanzas, la confianza, las predicciones de un pequeño grupo de buenos amigos que presenciaron la ceremonia, se cumplieron completamente en la perfecta felicidad de la unión.»

Puede ser que si consideramos a Emma y a Knightley como personas de carne y hueso, este final parezca falso. G. B. STERN se lamenta, en *Speaking of Jane Austen*: «¡Oh, señorita Austen, no fue una solución! Fue una mala solución, un final infeliz, si hubiésemos podido ver más allá de las últimas páginas del libro.» EDMUND WILSON predice que Emma encontrará una nueva «protegida» como Harriet, ya que ella no se ha curado de su inclinación a «infatuaciones con las mujeres». Marvin Mudric rechaza aún más enfáticamente la retórica explícita de JANE AUSTEN; cree que Emma es todavía una «explota-

dora confirmada» y para él el final debe entenderse como irónico.⁹

Pero es precisamente porque este final no es ni la vida misma ni un simple trozo de ironía literaria que pueda servir tan bien para realzar nuestro sentido de una completa y verdaderamente perfecta solución a todo lo que ha pasado antes. Si contemplamos los valores que se han cumplido en este matrimonio y los comparamos con los que se cumplen en argumentos matrimoniales convencionales, vemos que JANE AUSTEN quiere decir lo que dice: éste será un matrimonio feliz porque simplemente no se ha descuidado nada para hacerlo ni más ni menos que perfectamente feliz. Realiza todos los valores incorporados al mundo del libro, con la posible excepción de que Emma quizá nunca aprenda a dedicarse como debiera a su lectura y a su piano. Es una unión de inteligencia: de «razón», de «sentido», de «juicio». Es una unión de virtud: de «buena voluntad» de generosidad, de altruismo. Es una unión de sentimiento: de «gusto», de «ternura», de «amor», de «belleza». ¹⁰

Por consiguiente, de modo general este argumento nos ofrece superficialmente una experiencia como la ofrecida por la mayoría de la tragicomedia así como por gran parte del arte popular de menor valor: se nos hace desear ciertas cosas buenas para ciertos personajes buenos, y entonces se da gusto a nuestros deseos. Si dependiésemos de criterios generales derivados de nuestro justificado aburrimiento ante tales obras, deberíamos rechazar ésta. Pero la diferencia crítica radica en la precisa cualidad de los valores sobre los que se llama la atención y la precisa cualidad de los personajes que los violan o los realizan. Todos los argumentos matrimoniales de pacotilla en el mundo no deberían abocarnos a turbar nuestro placer en el matrimonio de Emma y Knightley. Es algo más que el matrimonio: es

9 Las dos primeras citas son de *A Long Talk about Jane Austen* de WILSON, *A Literary Chronicle: 1920-1950*, Nueva York, 1952. La tercera es de *Jane Austen*, pág. 206.

10 Últimamente ha estado de moda falsear el valor de la ternura y de la buena voluntad en Jane AUSTEN, como reacción a una generación anterior que se extralimitó en el retrato de «la gentil Jane». La tendencia parece haber empezado en serio con D. W. HARDING en *Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen, Scrutiny*, VIII, marzo 1940, págs. 346-62. Mientras que no me siento tan fuertemente excitado contra esta escuela de lectores como lo está R. W. CHAPMAN (vid. su *A Critical Bibliography*, pág. 52, y su reseña del trabajo de MUDRICK en el T. L. S., 19 septiembre 1952, me parece que se requiere otra oscilación del péndulo: cuando JANE AUSTEN alaba «el corazón enternecido» esto significa elogio, aunque venga de la misma autora que puede fustigar el corazón inflexible con «odio regulado».

lo apropiado de «este» matrimonio como una conclusión a todas las iniquidades cómicas que ha sufrido antes. El bien para Emma incluye a la vez su reforma necesaria y el matrimonio resultante. Matrimonio con un hombre inteligente, amable, bueno y atractivo es la mejor cosa que puede sucederle a esta heroína, y los lectores que no lo experimentan así, estoy convencido que están lejos de saber el propósito de JANE AUSTEN sea cual fuere lo que puedan decir sobre la actitud de «solterona amargada» hacia el matrimonio.

Probablemente nuestras sensibilidades modernas se verán afectadas por tal formulación. Ordinariamente no nos gusta encontrar finales perfectos en nuestras novelas, incluso en el sentido de «excelencia» o «perfección», el sentido obviamente propuesto por JANE AUSTEN. Rehusamos aceptarlo cuando lo vemos: así lo atestiguan los muchos intentos por negar el éxito de DOSTOIEVSKI con Alyosha y el Padre Zossima en *Los hermanos Karamazov*. Muchos de nosotros encontramos embarazoso hablar de emociones basadas en juicio moral, particularmente cuando las emociones tienen cualquier impronta afirmativa. La misma Emma tiene algo de «moderna» al respecto a través de casi todo el libro. Su propia decepción sobre el matrimonio es tan grande como sobre la mayoría de otros asuntos importantes. Emma se jacta ante Harriet de su indiferencia por el matrimonio, y al mismo tiempo revela su opinión completamente inadecuada de los orígenes de la felicidad humana.

If I know myself, Harriet, mine is an active, busy mind, with a great many independent resources; and I do not perceive why I should be more in want of employment at forty or fifty than one-and-twenty. Woman's usual occupations of eye and hand and mind will be as open to me then, as they are now or with no important variation. If I draw less, I shall read more; if I give up music, I shall take to carpet-work.

¡Emma trabajando en tapices! Como si no se conociera a sí misma.

And as for objects of interest, objects for the affections, which is, in truth, the great point of inferiority, the want of which is really the great evil to be avoided in not marrying [a magnificent concession, this] I shall be very well off, with all the children of a sister I love so much, to care about. There will be enough of them, in all probability, to supply every sort of sensation that declining life can need. There will be enough for every hope and every fear; and though my attachment to none can equal that of a parent, it suits my ideas of comfort better than what is warmer and blinder. My nephews and nieces! — I shall often have a niece with me [chap. x].

Sin ponernos serios, ya que es sorprendentemente cómico, podemos ciertamente reconocer que el humor surge aquí de orígenes muy profundos. De hecho, puede disfrutarse solamente por el lector que ha conseguido una visión de la felicidad humana mucho más profunda que el «confort» y el «deseo» y el «necesito» de Emma. Es una visión que no simplemente incluye el matrimonio, sino una especie de comunicación amorosa no basada, como ocurre aquí con la de Emma, en si la persona «amada» servirá las necesidades irreducibles propias.

El efecto cómico de esta repudiación del matrimonio se ve considerablemente aumentado por el hecho de que Emma piensa siempre en el matrimonio de los otros como el bien supremo «de ellos», y de hecho inconscientemente incita a su amiga Harriet a que se enamore del mismo hombre que ella ama sin saberlo. El delicioso desenlace es de este modo el que nosotros queremos no sólo porque es una cosa excelente para Emma sino porque es una consecuencia altamente cómica del profundo error de Emma sobre sí misma y sobre la condición humana. En el lenguaje esquemático del capítulo V, se satisface a la vez nuestro deseo práctico por el bienestar de Emma y nuestro apetito por las adecuadas cualidades de estos materiales artísticos. De este modo es una resolución más resonante que la que pudiera proporcionar cualquiera de estos elementos separadamente. La otra resolución importante en la obra, el matrimonio de Harriet con su granjero, refuerza esta interpretación. El pecado de Emma contra Harriet ha sido mucho peor que la mera intervención impertinente de una entremetida. Destruir las esperanzas de Harriet, que dependen completamente de su matrimonio, está tan próximo a la depravación que ningún autor osaría colocar aquí a una heroína destinada a ser amada. Podemos reírnos con Emma de este error (cap. LIV) solamente porque retorna la esperanza de felicidad para Harriet.

Otros valores, tales como dinero, linaje y «consecuencia» son bastante reales en Emma, pero sólo en cuanto contribuyen o son ejecutados con buen gusto, buen criterio y buena moralidad. El dinero sólo puede crear una señora Churchill, pero un hombre o una mujer «serían tontos de casarse sin él». La consecuencia no probada por el entendimiento puede producir un señor Woodhouse muy inconsecuente; no probada por el entendimiento o la virtud puede producir los mucho más desdeñables señor y señorita Elliot de *Persuasión*. Pero es una cosa agradable de tener, y que no produce daño a menos que, como la Emma al principio, uno la tome demasiado en serio. El atractivo y la elegancia, sin suficiente fuerza moral pueden crear un

Frank Churchill; no instruido por la moralidad pueden conducir a la bajeza de Henry Crawford en *Mansfield Park* o de Wickham en *Pride and Prejudice*. Incluso las supremas virtudes aisladas son inadecuadas: el bien solamente producirá una cómica señorita Bates o un señor Weston, el juicio con insuficiente buena voluntad un cómico John Knightley, y así sucesivamente.

Estoy dispuesto a arriesgar el lugar común en tal lista porque es solamente así que puede verse toda la fuerza de la extensa visión de JANE AUSTEN. Aquí está claramente funcionando una ordenación de valores mucho más detallada que la que cualquier filosofía pública convencional de su tiempo pudiera proporcionar. Obviamente pocos lectores en su tiempo, y mucho menos en nuestro tiempo, han enfocado esta novela en completo y detallado acuerdo con las normas del autor. Pero fueron llevados a unirse a ella a medida que leían y también nosotros.

JUICIOS EXPLÍCITOS SOBRE EMMA WOODHOUSE

De pasada hemos dicho bastante de la otra cara de la moneda, el juicio de acciones particulares relacionadas con las normas generales. Pero debe decirse algo de la detallada «colocación» de Emma, por medio del comentario directo, en la jerarquía de valores establecidos por la novela. Por ejemplo, yo debo estar convencido, no sólo de que la delicadeza hacia los sentimientos de los otros es un rasgo importante sino también de que la conducta concreta de Emma viola las auténticas medidas de delicadeza, si tengo que saborear al máximo el episodio del insulto de Emma a la señorita Bates y el reproche de Knightley que sigue. Si rehúso culpar a Emma, puedo descubrir una especie de placer intelectual en el episodio y, probablemente, pensaré que cualquier crítico que habla de «creencia» en la sensibilidad operante en tal contexto se toma las cosas demasiado en serio. Pero yo nunca puedo disfrutar el episodio en su total intensidad o comprender su coherencia formal. Igualmente, debo estar de acuerdo no sólo en que ser terriblemente aburrido es una falta menor comparada con la virtud mayor de «buena voluntad», sino también en que la ejemplificación de la señorita Bates de esta falta y de esta virtud le dan derecho al respeto que Emma le niega. Si no lo estoy, y a la vez empero soy capaz de reírme de la señorita Bates, difícilmente puedo comprender, y mucho menos disfrutar, cómo Emma la maltrata.

Pero estos juicios negativos deben ser contrarrestados por una aprobación más grande y, como pudiéramos esperar, la novela está

llena de directas justificaciones de Emma. Su falta principal, la falta de buena voluntad o de sensibilidad, debe ser interpretada no sólo en relación con el código de valores proporcionado por el libro en conjunto, un código que la juzga como seriamente deficiente; también debe ser juzgada en relación con los ingratos hechos del mundo que la rodea; un mundo formado de seres humanos, variando en el grado de amor propio y de egoísmo desde Knightley, que se aleja de la perfección cuando trata de juzgar a Frank Churchill, su rival, hasta la señora Elton, que tiene la mayoría de las faltas de Emma y ninguna de sus virtudes. En tal marco Emma es perdonada fácilmente. Cuando ella insulta a la señorita Bates, por ejemplo, recordamos que la señorita Bates vive en un mundo donde muchos otros son insensitivos y crueles. «La señorita Bates, ni joven, ni bella, ni rica, ni casada, aguantó la peor condición en el mundo por tener gran parte del favor público; ella no tenía ninguna superioridad intelectual que la compensase o que asustase, produciendo respeto aparente, a aquellos que pudieran odiarla.» Mientras que sería un error ver solamente este «odio regulado» en el mundo de JANE AUSTEN pasando por alto la ternura y la generosidad, la inquina del vicio está allí, y hay suficiente evidencia de vicio como para hacer que Emma casi resplandezca por comparación.

A menudo JANE AUSTEN hace esta defensa por comparación explícita. Cuando Emma miente a Knightley sobre Harriet, muy cerca del fin del libro, se la justifica con una generalización sobre la naturaleza humana:

«Seldom, very seldom, does complete truth belong to any human disclosure; seldom can it happen that something is not a little disguised, or a little mistaken; but where, as in this case, though the conduct is mistaken, the feelings are not, it may not be very material. — Mr. Knightley could not impute to Emma a more relenting heart than she possessed, or a heart more disposed to accept of his.»

EL AUTOR IMPLÍCITO COMO AMIGO Y GUÍA

Habiendo dicho todo esto sobre el uso experto del narrador en *Emma* quedan algunas «intrusiones» inexplicables por el estricto servicio a la historia en sí. «¿Qué ha dicho?», se pregunta el narrador, en el crucial momento de la escena de amor principal. «Precisamente lo que debía, por supuesto. Una dama siempre lo hace. Ella dijo bastante para mostrar que no hace falta desesperar y para invitarle a que él mismo diga algo más.» Para algunos lectores esto pare-

cía demostrar la ineptitud del autor para escribir una escena de amor, ya que sacrifica «la ilusión de la realidad».¹¹ Pero ¿quién ha leído hasta aquí *Emma* bajo el error de que está leyendo un retrato realista que de repente se hace añicos con la aparición artificial del narrador? Si el ingenio superabundante del narrador es destructivo de la clase de ilusión adecuada a esta obra, la novela se ha echado a perder mucho antes.

Pero deberíamos estar ahora en posición de ver precisamente por qué el ingenio del narrador no está de ningún modo fuera de lugar en el climax emocional de la novela. Hemos visto cómo las introspecciones de los personajes y el comentario del autor se han usado desde el principio para lograr mantener rectos los valores y para ayudar a dirigir nuestras reacciones hacia Emma. Pero también aquí vemos un hermoso caso del autor dramatizado como amigo y guía. «JANE AUSTEN» como «HENRY FIELDING», es un parangón de ingenio, de sabiduría y virtud. Ella no habla de sus cualidades; a diferencia de FIELDING, en *Emma*, ella no llama la atención directa a su habilidad artística. Pero raramente se nos permite olvidarla por todo aquello. Cuando leemos esta novela la aceptamos como representante de todo lo que más admiramos. Ella es tan generosa e inteligente como Knightley; de hecho, ella es una sombra más penetrando en el entendimiento de Emma. Ella es tan sutil e ingeniosa como a Emma le gustaría ser. Sin ser sentimental ella está a favor de la delicadeza. Ella es capaz de colocar un valor adecuado pero no excesivo en la riqueza y la posición. Ella reconoce a un loco en cuanto le ve, pero a diferencia de Emma ella sabe que es a la vez inmoral y disparatado ser rudo con los locos. Para abreviar ella es un ser humano perfecto, dentro del concepto de perfección establecido por el libro que ella escribe; incluso ella reconoce que la perfección humana del tipo que ella ejemplifica no es completamente alcanzable en la vida real. El proceso de su dominio es, por supuesto, circular; su personaje establece los valores para nosotros, según los cuales su personaje se considera entonces perfecto. Pero esta «circularidad» no afecta el éxito de su esfuerzo, de hecho lo asegura.

Su «omnisciencia» es así una cosa mucho más notable de lo que ordinariamente presupone el término. Todos los buenos novelistas lo saben todo sobre sus personajes, todo lo que necesitan saber. Y la cuestión de cómo sus narradores hallarán todo lo que «ellos» necesi-

11 EDD WINFIELDS PARKS, *Exegesis in Austen's Novels*, *The South Atlantic Quarterly*, II, enero 1952, pág. 117.

tan saber, es relativamente sencilla. La elección real es mucho más profunda de lo que esto implicaría. Es una elección del ángulo de visión moral, no meramente técnico, desde el que la historia va a contarse.

A diferencia de las inteligencias centrales de JAMES y sus sucesores, JANE AUSTEN no ha aprendido nada al fin de la novela que no supiese al principio. Ella no necesitaba aprender nada. Ya sabía todo lo importante. Hemos tenido el privilegio de atisbar con ella como ella observa a su personaje favorito ascender de una plataforma considerablemente más baja para unirse a la exaltada compañía de Knightley de JANE AUSTEN y de aquellos de nosotros, lectores que son lo bastante inteligentes, lo bastante buenos y lo bastante perceptivos como para pertenecer también a este alto grupo. Como dice KATHIERINE MANSFIELD «la verdad es que cada auténtico admirador de las novelas aprecia el pensamiento feliz de que él solo, leyendo entre líneas, ha llegado a ser el amigo secreto de su autor».² Aquellos que quieren a la «gentil Jane» como un amigo secreto pueden desestimar la ironía y el ingenio; aquellos que la ven en efecto como la más grande de las heroínas de SHAW, brillando por doquier con las armas de la ironía, pueden desestimar el énfasis en la sensibilidad y la buena voluntad. Pero tan sólo unos pocos pueden resistirla.

La ilusión dramática de su presencia como un personaje es así tan importante como cualquier elemento en la historia. Cuando ella se inmiscuye la ilusión no se rompe. La única ilusión que nos preocupa, la ilusión de viajar íntimamente con un intrépido grupo de lectores cuyas cabezas están bien colocadas y cuyos corazones están en su sitio, está reforzada de hecho cuando se nos priva de la romántica escena amorosa. Podemos encontrar escenas de amor en casi todas las obras de cualquier novelista, pero solamente aquí podemos encontrar una mente y un corazón que puedan darnos claridad sin simplificación excesiva, simpatía y romance sin sensiblería e ironía mordaz sin cinismo.

«A cada momento nos vemos forzados a preguntar: ¿cómo podemos creerle? La suya debe ser exactamente la opinión errónea. La ruptura entre el carácter del suceso como creemos que es, y el carácter del narrador tal como nos comunica el suceso, es la ironía esencial, y sin embargo no es sencilla en modo alguno...» MARK SCHORER, comentando *The Good Soldier* de FORD MADDOX FORD.

«Sólo me queda decir, desafortunadamente, que el noventa por ciento de esta relación estrictamente verdadera, dada por la autora, no es verdadera en absoluto, incluso en la identidad de la misma autora. De hecho, la cuestión no puede eludirse más, este es el segundo enigma de esta obra: ¿quién la escribió?, ¿quién realmente?

Seguro no Susana... Y ciertamente no Phil...

¿Quién entonces? La obvia respuesta es la niña angélica misma. Ella es la autora, en el inconfortable apartamento, sea cual fuere cómo dice llamarse la autora. Considerando el estilo de la obra, y su filosofía pagana y antiintelectual, ella es obviamente la autora.

Sin embargo uno está obligado a interrogarse... si no estaría fuera de sus posibilidades.

¿Quién lo escribió, entonces? Por lógica deducción, queda solamente una última posibilidad: yo mismo. Pero esto puede ser descartado. Algún otro lo hizo. No fui yo. Quizá lo escribió el gato.» CALDER WILLINGHAM, *Natural Child*.

«Si te he mentado, lector, es porque debo mostrarte que la mentira es verdad.» JEAN CAYROL, *Les corps étrangers*.

Parte III

La narrativa Impersonal

«Para alzar nuestro tema fuera de la esfera de la anécdota y colocarlo en la esfera del drama... lo suministramos con un gran reflector lúcido, que solamente encontramos en aquella mente y alma ocupadas en los negocios que tienen al mismo tiempo la más alta sensibilidad y la más alta capacidad, o que están... más admirablemente agitadas.» HENRY JAMES, *Notes on Novelists*.

«La acción del drama es simplemente la aventura 'subjetiva' de la muchacha.» HENRY JAMES, prefacio a *In the Cage*.

Capítulo X

Los usos del silencio del autor

DE NUEVO «MUTIS DEL AUTOR»

En *Emma* vemos un control muy preciso sobre una introspección prolongada de una conciencia seriamente afeada. La dirección del control viene determinada en cada aspecto por el esfuerzo para dar vida, para el lector, al argumento sin par. Con objeto de preservar la mezcla correcta de simpatía y condena en nuestra visión de Emma, JANE AUSTEN ha sacrificado alegremente la forma narrativa realista.

Si podemos imaginar una *Emma* expurgada de la improbable sabiduría de Knightley y del narrador, una novela en la que el lector deba inferir la verdad sobre Emma a través de su propia opinión oscurecida, tendremos un prototipo para muchas novelas modernas importantes. *Madame Bovary* y *The Ambassadors*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* y *Ulysses*, *The Trail* y *The Castle*, *As I Lay Dying*, *The Stranger* y *The Fall*, en cada uno de estos se nos presenta el confuso punto de vista de una Emma, o de una colección de Emmas, andando a tientas casi sin ayuda, hacia sus destinos. En cientos de obras de WOOLF, WAUGH, GREENE, y de CARY, MAURIAC, DUHAMEL, SARTRE y de CAMUS, DOS PASSOS, HEMINGWAY, FAULKNER, PORTER y de EUDORA WELTY, WRIGHT MORRIS, JAMES BALDWIN y de SAUL BELLOW, la lista puede extenderse indefinidamente, el autor y el lector pueden encontrarse como VOLTAIRE y Dios, pero no se hablan.

Es decir, no hablan directamente. La voz del autor es todavía dominante en un diálogo que está en el centro de toda experiencia con la ficción. Al no admitir el comentario faltan cientos de recursos para el juicio manifiesto y las respuestas modelantes. Tipos de imagen y símbolo son tan efectivos en la ficción moderna como lo han sido siempre en poesía, al controlar nuestra evaluación de detalles.¹ Deci-

1 Para una discusión del uso retórico de imágenes en poesía vid. ROSEMOND

siones sobre qué partes de la historia dramatizar y sobre la secuencia y proporción de episodios pueden ser tan efectivas en *The Hamlet* como lo son en *Hamlet*, tan decisivas en *Ulysses* como lo son en *La Odisea*.² De hecho, todos los anticuados recursos dramáticos de cadencia y de cronografía pueden recomponerse para los propósitos de una narración dramática impersonal.³ Y la manipulación de los puntos de vista dramatizados puede, como han demostrado cientos de estudios continuando *Craft of Fiction* de PERCY LUBBOCK, transmitir el juicio del autor con gran precisión.

Para la integridad lógica a estas alturas debiera proporcionar una demostración de cada uno de los recursos principales de revelación y evaluación que se han usado para reemplazar una declaración directa. Una retórica de la ficción completa incluiría una discusión de tales recursos. Pero el hecho es que han sido adecuadamente demostrados una y otra vez por la crítica desde JAMES. Uno no necesita exponer otra vez que los símbolos pueden usarse para evaluar el carácter o que la manipulación del punto de vista puede revelar el significado de una obra. Quizás es esperar demasiado que mis lectores incorporen en este momento en su visión de la retórica de ficción su experiencia con los mejores análisis de obras impersonales.⁴ Pero ya tengo más que bastante si empiezo a discutir aquí los usos del silencio autorial, y, en los capítulos restantes, los nuevos problemas que su silencio plantea a autores y a lectores.

Por la clase de silencio que mantiene, por la manera en la que deja desarrollar a sus personajes sus propios destinos o contar sus propias historias, el autor puede conseguir efectos que serían difíciles o imposibles si permitiera a un portavoz fidedigno o a sí mismo hablarlos directa y terminantemente.

El efecto más frecuentemente discutido es, como hemos visto, el aire de naturalidad que se piensa proporciona una obra «sin autor».

TUVE, *The Criterion of Rhetorical Efficacy, Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1947, págs. 180-91; *Images and Themes in Five Poems by Milton*, Cambridge, Mass., 1957, y su *A Name To Sesound for the Ages, The Listener*, 28 agosto 1958, págs. 312-13, una discusión de «la función evaluativa del discurso figurativo» en Milton.

2 *The Structure of Literature* de PAUL GOODMAN, Chicago, 1954, esp. el análisis de *El Castillo* de KAFKA, págs. 173-83.

3 Para un breve y convincente análisis de cómo JOYCE trabajaba con el ritmo y el «enfoque» en *El Muerto* para resolver un problema similar al que hemos visto en *Emma*, vid. *Structure and Sympathy in Joyce's, The Dead*, PMLA, LXXV, marzo 1960, págs. 149-151.

4 Vid. Bibliografía, sec. II, B.

Pero los personajes reales y limitados que el autor nos da en lugar de él llevan con ellos muchos efectos adicionales no explicados en las usuales defensas de la supresión del autor. Un narrador elegido en pro de la objetividad puede, como dice JAMES de los reflectores de FLAUBERT, Frédéric y Emma, destruir parcialmente otras importantes cualidades generales como «interés» o «suspense». O él puede, en virtud de su irremediable aislamiento, atraer una clase de simpatía que puede reforzar o debilitar una obra inadvertidamente, dependiendo de la idoneidad de aquella simpatía. Ningún narrador, central inteligencia u observador, es «simplemente» convincente: él es convincentemente digno o indigno, brillante o estúpido, informado, ignorante o atontado. En vista de que hay pocas de tales cualidades que incluso el más tolerante de nosotros pueda observar en completa neutralidad, usualmente encontramos que nuestras reacciones emocionales e intelectuales hacia él como personaje afectan nuestras reacciones hacia el suceso que relata. Este efecto se ve claramente en el drama siempre que se usa un héroe, palurdo o villano para relatar sucesos que deben tener lugar fuera del escenario. La relación de Otello de cómo se ganó a Desdémona contándole sus aventuras lleva al duque a decir: «pienso que este cuento se ganaría también a mi hija», y nos gana a nosotros del mismo modo: no podemos reaccionar desapasionadamente ante él.

El mismo efecto es inevitable en la ficción. Aunque es sumamente evidente, cuando un narrador cuenta la historia de sus propias aventuras, reaccionamos hacia todos los narradores como personas. Encontramos sus relatos creíbles o increíbles, sus opiniones inteligentes o necias, sus juicios justos o injustos. Las gradaciones de ejes de aprobación o condena son casi tan copiosas como las que presenta la vida misma, pero podemos distinguir dos tipos de reacción radicalmente diferentes, dependiendo de si el narrador es fidedigno o no. En un extremo encontramos narradores cuyos juicios son todos sospechosos (el barbero en *Haircut*, Jason en *The Sound and the Fury*). En el otro están los narradores apenas distinguibles del autor omnisciente (Marlow de CONRAD). En medio está una confusa variedad de narradores más o menos fidedignos, muchos de ellos mezclas desconcertantes de falible e infalible. Aunque no podemos trazar una línea rígida entre los dos tipos con gran seguridad, la distinción no es arbitraria; se nos impone por nuestro reconocimiento que de hecho tenemos dos diferentes clases de experiencia, dependiendo del tipo de narrador de turno.

A causa de que los narradores que claramente caen en el lado

no fue digno de la línea son, en muchos aspectos, mucho más difíciles de tratar, empezaremos con aquella otra casta más amable: los narradores que, no obstante ser humanos, limitados y desconcertantes, ganan nuestra confianza y aprobación básica.

CONTROL DE SIMPATÍA

Quizás el más importante efecto de viajar con un narrador que no va acompañado de un autor útil es el de la distancia emocional decreciente. Hemos visto que gran parte del comentario tradicional se usaba para aumentar la simpatía o para disculpar faltas. Cuando un autor elige abstenerse de tal retórica, puede hacerlo porque no le importa la simpatía convencional, como GIDE en *Les Caves du Vatican*. Pero él puede también hacerlo porque su inteligencia central es de la clase que parecerá sumamente simpática si se presenta como una conciencia aislada, a solas sin el apoyo que le prestaría un narrador o un observador fidedigno.

Pienso que tal efecto es posible solamente cuando la inteligencia reflejada está tan poco distante, tan cerca en efecto, de las normas de la obra que no se requiere por parte del lector ninguna interpretación complicada de su informalidad. En tanto que lo que el personaje piensa y siente pueda ser tomado directamente como una guía fidedigna de las circunstancias que afronta, el lector puede experimentar estas circunstancias en él aún más fuertemente a causa de su aislamiento moral.

Tal aislamiento puede usarse para crear un sentido casi intolerablemente punzante del desamparo del héroe o la heroína en un mundo caótico y hostil. En *Pale Horse. Pale Rider*, 1936, KATHERINE ANNE PORTER confina el punto de vista estrictamente a lo que Miranda puede ver, conocer y sentir. La historia comienza con el sueño de Miranda de un solitario «viaje que pensaba hacer». Convencida de que ella «no tiene nada pero es suficiente», se despierta para encontrarse todavía sola, aislada, en una «existencia al día, donde la supervivencia... se había tornado en una serie de juegos de manos». Ella está abrumada por la insensatez de la guerra y por su propio aislamiento, desamparada en una sociedad obsesionada por la guerra. «Deben de haber aquí muchísimos de ellos que piensan como yo, y no osamos hablarnos el uno al otro de nuestra desesperación, como animales sin habla, dejándonos destruir, ¿por qué? ¿Cree alguien aquí las cosas que nos decimos?»

Es claro que bastante de la mordacidad de su grito interno se

perdería si alguien, incluso un narrador omnisciente no especificado, pudiese acompañarla en su desesperado viaje en el delirio y la agitación febriles. Ella debe viajar sola hacia el descubrimiento de que el hombre que ella ama ha muerto, dejándola «para que ponga en orden su mente desordenada y para ponerse... sana y salva en el camino que la conduciría de nuevo a la muerte». Hasta su novio no debe ser enteramente un compañero; no se permite a nadie que comparta sus opiniones sobre la guerra, nadie puede aparecer para ampararla en su pérdida o para interpretar para ella el significado de su solitario descubrimiento de que el asombro ha desaparecido para siempre de su mundo y de que el mundo irreal de los vivientes se prepara inconscientemente, «en la mortecina y fría luz del mañana», para la muerte. En su delirio, después de un momento de enajenación «la brillante campiña se desvaneció, ella estaba sola en un extraño lugar pedregoso de frío intenso, escogiendo su camino a lo largo de una escarpada senda de nieve resbaladiza, gritando ¡oh, debo regresar! ¿Pero qué dirección tomar?». Vuelta en sí, ella «encogió su atormentado cuerpo y lloró silenciosamente, sin vergüenza, sintiendo lástima de sí misma y de su perdido asombro».

Ella debe estar sola en todo, si esta experiencia solitaria ha de tener pleno efecto; ella «puede» estar sola, cuando nos refleja su historia porque en todo momento estamos destinados a sentir como ella. Aunque en cierto modo su mente está bastante oscura ella ve claramente el completo caos tal como es; se espera de nosotros, si no compartimos precisamente sus opiniones sobre la guerra («carbón, petróleo, hierro, oro, finanzas internacionales, ¿por qué no nos habla usted de todo esto, usted pequeño embustero?») al menos compartir su sentimiento sobre ello y sobre la vida que aquélla refleja en ella, despierta, durmiendo y en el delirio: «Peligro, Peligro, Peligro, decían las voces, y Guerra, Guerra, Guerra.»

Por consiguiente, en tal historia la heroína aislada puede hacer por sí misma lo que ningún narrador podría hacer posiblemente por ella. Se necesita muy poca sublimación de su carácter para lograr que nos unamos con ella contra el mundo hostil que la rodea; simplemente porque ella es la única persona sensitiva visible y hasta su novio ha perdido parte de su sensibilidad natural en su patriotismo, ella nos gana irresistiblemente. El poco realce de su carácter moral que se necesita puede hacerse surgir, naturalmente, de sus propias memorias; ella puede recordar episodios, en tercera persona, que en un relato en primera persona implicaría presuntuosa autoalabanza. «Miranda y Towney tenían mucho en común, y se gustaban. Ambas

habían sido auténticas periodistas en otro tiempo y habían sido envidadas juntas a 'cubrir' un escandaloso rapto, en el que después de todo no hubo matrimonio.» Por lástima ambas omitieron la historia y fueron degradadas. «Tenían en común que ninguna de las dos podía ver qué más pudieran posiblemente haber hecho, y sabían que en la redacción se les tenía por locas, chicas simpáticas, pero locas.» Un tal episodio de su propio quijotismo es suficiente, y al releerlo hasta puede parecer superfluo, para determinar la superioridad moral de Miranda, y por supuesto, realza al propio tiempo nuestra sensación de su aislamiento; cada uno piensa que ella está loca de no ser una sinvergüenza.

Para abreviar, es difícil pensar en otra forma cualquiera de contar la historia; cualquier comentador fidedigno, al tratar de avivar nuestra simpatía y compasión, probablemente haría más daño que otra cosa, en especial ya que la historia se acerca peligrosamente al sentimentalismo incluso tal como es. Miranda sola parece justificar su autocompasión, y ella puede defender el valor supremo de la personalidad humana. Pero Miranda y cualquier otro «yo» colaborando, probablemente, parecerían sensibleros.

Sin embargo la peculiar intensidad de tal efecto depende de un personaje estático. Los cambios que van a componer la historia son todos cambios de hecho, de circunstancia y de conocimiento, nunca en el valor o la rectitud esencial del personaje mismo. Ella debe ser aceptada según su propia valoración desde el principio, y aquella valoración, para el máximo efecto, debe estar tan cerca como sea posible a la valoración del lector de su «propia» importancia. Tanto si llamamos este efecto identificación como si no, es ciertamente lo más próximo que la literatura puede acercarse para hacernos sentir los sucesos como si estuvieran sucediéndonos a nosotros mismos. A medida que leemos, conocemos solamente el mundo de Miranda y solamente los valores de ella. Nuestro único valor llega a ser, en cierto sentido, su propio bienestar, y aceptamos cualquier amenaza a su felicidad precisamente tal como ella la acepta. La más ligera sugestión de que ella tiene la culpa creará demasiada distancia; el más ligero signo de que el autor y el lector están observando a Miranda desde arriba más bien que junto a ella destruirá, por lo menos en parte, la cualidad de nuestra ansiedad y, por ende, de nuestra revelación final. Despreciarla nos haría desear verla cambiar o ser castigada; cualesquiera de estos deseos disminuiría nuestra piedad o requeriría volver a escribir la historia para darles cabida.

Esta clase de identificación aproximada puede usarse para innu-

merables efectos. El éxito de muchas historias de detectives y de aventuras escritas bajo la influencia de HEMINGWAY depende grandemente del miedo que sentimos tan pronto como vemos el peligro como si fuese a través de nuestros ojos. Un filme puede conseguir esta clase de emoción más fácilmente que cualquier otro medio, pero los recursos de exposición desarrollados por la ficción moderna pueden conseguirlo bien. En *Brighton Rock*, de GREENE (1938), por ejemplo, nos vemos sorprendidos por el párrafo inicial sobre la vida perseguida de Hale. A medida que viajamos con el asustado hombrecito, moviéndose a la ventura y sin apoyo moral en un mundo donde no hay apoyo para ninguno, llegamos casi a identificarnos tanto con él como es posible sin perder nuestra sensación de su falta de objetivo, de su débil insignificancia. «Hale se levantó. Sus manos estaban temblando. Ahora esto era real: el muchacho, el corte de navaja de afeitarse, la vida extinguiéndose con la sangre que sale; adiós a las butacas de cubierta y a las permanentes olas, los coches miniatura tomando rápidamente la curva en el embarcadero del Palacio. El suelo se movía bajo sus pies, y solamente el pensamiento de adónde pudieran llevarlo mientras estuviese inconsciente evitó que se desmayase. Pero incluso entonces, el simple orgullo, el instinto de no crear un escándalo, continuaron irresistiblemente fuertes; la turbación era más fuerte que el terror, evitó que llorase su miedo en alta voz, y hasta le impelió a morirse reposadamente.»

Y entonces él ya no existe. Está muerto, y hemos experimentado una pérdida personal, de una clase que sería difícil, quizás imposible, lograr con una técnica que nos proporcione cualquier guía moral o intelectual sobre el significado de esta muerte. Estamos tan desamparados como la misma víctima, y así estamos preparados a caer en la trampa emocional que GREENE nos prepara al ir más allá de las convenciones de un relato criminal e implicándonos en la filosofía de la venganza. Por supuesto, no es simplemente que se nos haya hecho odiar a los asesinos de Hale, hasta desear su castigo, y aceptar a Ida, el vengador, como nuestro campeón. Esto pudiera haberse hecho con métodos convencionales. Pero con un narrador omnisciente convencional, solamente con gran dificultad podría hacérsenos sentir personalmente desamparados, deseando personalmente un paladín y vengador. Aceptamos a Ida como «nuestro» campeón, solamente para encontrarnos atrapados en un reconocimiento de que nuestro juicio, como el de ella, se ha hecho de acuerdo con modelos convencionales de «lo que es justo e injusto»; la conclusión del libro es un intento, pienso que mucho menos bien logrado que el principio,

perdería si alguien, incluso un narrador omnisciente no especificado, pudiese acompañarla en su desesperado viaje en el delirio y la agnía febriles. Ella debe viajar sola hacia el descubrimiento de que el hombre que ella ama ha muerto, dejándola «para que ponga en orden su mente desordenada y para ponerse... sana y salva en el camino que la conduciría de nuevo a la muerte». Hasta su novio no debe ser enteramente un compañero; no se permite a nadie que comparta sus opiniones sobre la guerra, nadie puede aparecer para ampararla en su pérdida o para interpretar para ella el significado de su solitario descubrimiento de que el asombro ha desaparecido para siempre de su mundo y de que el mundo irreal de los vivientes se prepara inconscientemente, «en la mortecina y fría luz del mañana», para la muerte. En su delirio, después de un momento de enajenación «la brillante campiña se desvaneció, ella estaba sola en un extraño lugar pedregoso de frío intenso, escogiendo su camino a lo largo de una escarpada senda de nieve resbaladiza, gritando ¡oh, debo regresar! ¿Pero qué dirección tomar?». Vuelta en sí, ella «encogió su atormentado cuerpo y lloró silenciosamente, sin vergüenza, sintiendo lástima de sí misma y de su perdido asombro».

Ella debe estar sola en todo, si esta experiencia solitaria ha de tener pleno efecto; ella «puede» estar sola, cuando nos refleja su historia porque en todo momento estamos destinados a sentir como ella. Aunque en cierto modo su mente está bastante oscura ella ve claramente el completo caos tal como es; se espera de nosotros, si no compartimos precisamente sus opiniones sobre la guerra («carbón, petróleo, hierro, oro, finanzas internacionales, ¿por qué no nos habla usted de todo esto, usted pequeño embustero?») al menos compartir su sentimiento sobre ello y sobre la vida que aquélla refleja en ella, despierta, durmiendo y en el delirio: «Peligro, Peligro, Peligro, decían las voces, y Guerra, Guerra, Guerra.»

Por consiguiente, en tal historia la heroína aislada puede hacer por sí misma lo que ningún narrador podría hacer posiblemente por ella. Se necesita muy poca sublimación de su carácter para lograr que nos unamos con ella contra el mundo hostil que la rodea; simplemente porque ella es la única persona sensitiva visible y hasta su novio ha perdido parte de su sensibilidad natural en su patriotismo, ella nos gana irresistiblemente. El poco realce de su carácter moral que se necesita puede hacerse surgir, naturalmente, de sus propias memorias; ella puede recordar episodios, en tercera persona, que en un relato en primera persona implicaría presuntuosa autoalabanza. «Miranda y Towney tenían mucho en común, y se gustaban. Ambas

podiera haberlo amado, «usando fríamente» a todo el mundo y a cada cosa en torno a él para la contemplación ensimismada de su propio yo.

Y sin embargo su historia es patética. Sentimos un hondo compromiso con este hombre aun cuando le condenemos y nos riamos de él. Nuestros sentimientos alcanzan un climax que incluye, aun cuando no se agoten, los viejos caballos de batalla, la compasión y el miedo. Se nos hace temer por él y compadecerlo cuando llega su enlucida-ción, más que detestarlo y alegrarnos de su infortunio, o simplemente estudiarlo como un relato realista interesante.

No es que fracasemos al juzgarlo. Sus palabras y acciones proporcionan desde el principio una multitud de indicios sobre su auténtica cualidad. Su propia abstracción es suprema desde los momentos iniciales; sus pensamientos son siempre sobre el «lujo» de disfrutar del interés simpatizante de May Bartram, del «confort» de tener a alguien con quien caminar sin fin sobre el mismo terreno. Y mientras su interés por él se transforma en amor, su interés por ella continúa siendo completamente egoísta; ella es simplemente una caja armónica para su problema.

Aun así podemos llegar a estar demasiado sumergidos en su propia visión de las cosas muy plausible si JAMES no nos proporcionase las pistas a espaldas del observador, comentando a través del estilo discreto del, al parecer, desaparecido autor. El resultado es, como han señalado muchos críticos, una especie de doble visión: tenemos el efecto de ver cosas a través de los ojos de Marcher pero la visión moral es de JAMES en todo tiempo. Era «como si Marcher hubiera sido visitado por una de sus ocasionales admoniciones contra el egoísmo. Sentía que había conservado, muy *decentemente* en conjunto, su conciencia de la importancia de no ser egoísta, y era verdad que él nunca había pecado en aquella dirección sin *tratar* lo suficientemente pronto de equilibrar la balanza. Reparó su falta frecuentemente, si *el tiempo lo permitía* invitando a su amiga a acompañarle a la ópera». Con innumerables toques de este tipo que he puesto en letra cursiva, JAMES mantiene su propia insistencia en que juzguemos las deficiencias de Marcher en cada paso del camino.⁶

6 Una crítica rigurosa de esta historia en un esfuerzo por probar las propias teorías de JAMES puede fácilmente encontrar dificultades. GORDON y TATE encuentran que ya que hay «solamente dos escenas de Visión Corta», descuida «el efecto escénico» y así posiblemente viola «uno de sus cánones principales: la importancia de la interpretación frente a la declaración». «Hay demasiada opinión detallada de JAMES» por más encubierta que esté. «JAMES no ha... hecho de Marcher o de la señorita Bartram personajes *visibles*». Verdaderamente si «lo

Y sin embargo, viajamos con él. Ya que le conocemos bajo una perspectiva que nunca obtenemos de nadie excepto de nosotros mismos, contemplamos su egoísmo casi como podríamos hacerlo con nosotros: es deplorable, pero aquí está. Si sus faltas fueran peores, si se comportase como Jason de FAULKNER, pudiéramos tener dificultades, pero tal como es, podemos observar su destino bajo un punto de vista simpatizante e incluso trágico. Al ver toda la cosa a través de la visión del sufridor aislado nos vemos forzados a sentirlo a través de su corazón. Y es nuestro sentido de su aislamiento, de vulnerabilidad en un mundo donde ninguno puede enderezarle, lo que más contribuye a esta simpatía.

Aunque hay límites obvios a la utilidad de este efecto, son difíciles de conseguir. Incluso la extrema repugnancia física puede sobreponerse, como vemos cuando KAFKA enlaza nuestras simpatías con el hombre cucaracha, Gregor Samsa en *Metamorfosis* (1912). Físicamente, Gregor está tan lejos como sea posible de la simpatía humana, y sus cualidades para resarcirla no son ni por pienso lo bastante fuertes para suprimir, por ellas mismas, nuestra repugnancia. Sin embargo, porque estamos absolutamente ligados a su experiencia, nuestra simpatía está enteramente con él, tanto si nos reímos de la historia, como dicen algunos críticos que debiéramos, como si lloramos por Gregor, estamos con él contra aquellos que le rechazan.

Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontré en su cama convertido en un monstruoso insecto. Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda, y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de un vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas si podía

consideramos en términos del material visible, el material *hecho* visible es demasiado largo». Todo esto puede ser verdad si aceptamos estos criterios. Pero es difícil ver entonces cómo GORDON y TATE pueden deducir, sin proporcionar ninguna otra evidencia, que ésta es, probablemente, la «más grande de las *nouvelles* de JAMES y una de las grandes narraciones en la lengua». Si como ellos dicen, «a la larga el efecto es el de la inflexión y también el de la meditación lírica», y si esto ha sido estropeado seriamente por su fracaso en hacerlo dramático, entonces ¿qué es lo grande de la obra? Sospecho que el placer de la lectura ininterrumpida ha vencido a la doctrina crítica: la historia es grande porque, a través del dominio de la simpatía y la ironía, se convierte en una moderna tragedia peculiarmente aguda de autodescubrimiento. Si hay demasiada opinión de JAMES si se la juzga con criterios abstractos sobre la narración y la exposición no hay mucho que hacer para modificar el tono de la visión de Marcher sobre las cosas. Vid. GORDON y TATE, *The House of Fiction*, Nueva York, 1950, páginas 229-31.

aguantar la colcha, que estaba visiblemente a punto de escurrirse hasta el suelo. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia.⁷

Estamos atrapados en esta escena, como el mismo Gregor lo está, en el cuerpo de un animal repulsivo; probablemente ningún otro recurso narrativo podría comunicarnos ni la mitad de la intensidad de la repugnancia física sin disasociarnos del objeto repugnante. Ya que la historia requiere esta sensación de estar atrapados en la repugnancia, y ya que en parte es una historia de cómo se siente observar a otros hombres reaccionar a nuestro propio carácter repulsivo, el recurso es perfecto para la historia y, ciertamente, parece inseparable de ella.

Esta única combinación de repugnancia con la especie de absoluta indulgencia que ordinariamente concedemos a nuestros propios desagradables defectos llega el climax cuando una manzana arrojada por el padre de Gregor aterriza «justo sobre su espalda» y se le hunde quedando encajada y formando una «seria herida» que repugna a todos tanto que nadie se atreve a sacarla (págs. 64-65). Lo que sentimos es una repugnancia combinada de tal forma con compasión que es difícilmente reconocible como compasión. Al limitarnos a la visión de Gregor, KAFKA ha asegurado una lectura más comprensiva que la que ninguna cantidad de retórica tradicional podía proporcionar. El resultado es que cuando Gregor muere y el punto de vista técnico inevitablemente cambia, el completo efecto de las diversas metamorfosis que vemos en su familia, basadas en el reluciente sacrificio de Gregor, depende todavía de que mantengamos su punto de vista moral como nuestro. El resultado es una de las obras maestras en el uso efectivo de un narrador aislado.

Si la concesión al héroe del derecho a reflejar su propia historia puede asegurar la simpatía del lector, el denegárselo y dárselo a otro personaje puede prevenir una excesiva identificación. Hemos visto en una sección anterior cómo puede hacerse reír al lector de lo que le sucede a Tom Jones, incluso cuando está muy seriamente amenazado, simplemente manteniendo el tono adecuado todo el tiempo. El autor que está determinado a mantener real a su narrador puede conseguir casi el mismo efecto al elegir el observador conveniente.

Puede parecer que los sucesos en el primer éxito de JAMES, *Daisy*

7 FRANZ KAFKA, *La metamorfosis*, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, Madrid, 1971, 6.ª ed., pág. 9.

Miller (1879) sean naturalmente apropiados para los efectos trágicos o altamente patéticos. Una incente y joven muchacha norteamericana recorre Europa, comportándose del modo abierto, despreocupado, sin miramientos, que le sale naturalmente. Su conducta libre con los hombres se interpreta mal por los norteamericanos sofisticados y europeizados con quien se encuentra. Ella se ve gradualmente separada y forzada cada vez más a la compañía de los europeos. Finalmente, se ve impelida a un acto de gran irreflexión que le conduce a la muerte. Sólo entonces sus observadores reconocen su error al juzgarla. La tragedia sería relativamente fácil de conseguir al contar esta historia. Pero como dice JAMES en su prefacio, el no quiere tragedia. Aunque la historia de Daisy para él estaba asociada necesariamente con una «ternura inicial» y un «incongruente encanto tímido», aunque ella era «pura poesía», ella no era, en su opinión, un objeto adecuado para una tragedia total o hasta para la emoción. Ella era «un estudio» proporcionado para «la simple concentración» en un «objeto limitado y superficialmente vulgar», si bien su historia incluía la emoción, incluía también un cierto juego irónico con el tema internacional, incluso una cierta cantidad de «chocarrería». JAMES está tan interesado en la comedia de los que entienden mal a Daisy como lo está en el patético fin de Daisy (págs. 268-70). Consecuentemente trabaja para reducir la emoción de la destrucción de Daisy. JAMES nunca menciona en sus propias notas el modo principal de esta reducción, el observador desencaminado Winterbourne, pero el drama de la total equivocación de Winterbourne sobre su auténtico modo de ser es realmente más importante en el cuento terminado que las mismas acciones de Daisy. Vista a través de sus ojos ella difícilmente puede llegar a ser emocionalmente importante para nosotros, aunque por supuesto debemos reconocer que ella vale mucho más de lo que él sospecha. Su lenta cautela y sus diligentes sospechas son admirablemente adecuadas para que conozcamos los sentimientos de Daisy, sin dar a nuestro conocimiento una excesiva fuerza emocional.

Consecuentemente nuestro interés se centra en su reconocimiento *a posteriori* de su verdadera cualidad, un reconocimiento que es bastante penetrante, pero «jocoso» al propio tiempo. «Él aprende que ella debiera haber apreciado la estima de uno», que él verdaderamente estaba «señalado para cometer una equivocación» como ha dado a entender antes, y que, de hecho, él «vivió demasiado tiempo en regiones extranjeras» tanto que ya no puede distinguir la inocencia de la pobre Daisy extinguida de la real vulgaridad o inmoralidad.

Es difícil imaginar esta historia contada a través de cualquier otra

visión que la suya, ya que el drama de Daisy es precisamente el drama de ser incomprendida. Como dijo JAMES, ella es realmente un objeto, «limitado» en sí misma; su importancia viene sólo de lo que ella puede sufrir y revelar de los expatriados más lúcidos, pero sin embargo desatinados. Cuando Winterbourne la encuentra sola con su italiano en el Coliseo de noche, su «horror final se mitiga por un consuelo final». «Era como si un repentino viento hubiese soplado sobre la ambigüedad de las apariencias de la pobre muchacha y todo el rompecabezas de sus contradicciones se volviese fácil de interpretar. Ella era una joven damisela sobre cuyas sombras de perversidad no necesita un loco y confundido caballero ocupar su mente o su corazón.» El daño de Winterbourne producido por este juicio equivocado es el daño de Daisy también. Su visión defectuosa como reflector es así a la vez una causa necesaria en la acción abierta y un medio de controlar el interés del lector en la acción. Pero puesto que es una visión «jocosa», puede amortiguar la fuerza de la tragedia de Daisy sin confundirnos sobre su cualidad: sí, sí, es en cierto modo una tragedia, lo admitimos, pero la percibimos como un comentario irónico de dos clases de estadounidenses en Europa. Aunque hay una mezcla de lo que James llamó «la tragedia, la comedia y la ironía», es una mezcla de ingredientes claramente distinguibles, y el efecto es magistral.

CONTROL DE CLARIDAD Y DE CONFUSIÓN

Si conceder o rehusar el privilegio de ser el observador central puede controlar la distancia emocional, puede ser igualmente efectivo en controlar el sendero intelectual del lector, por supuesto acompañado de efecto emocional. Muchas historias requieren confusión en el lector, y el modo más efectivo de lograrla es usar un observador que él mismo esté confundido.

Mistificación. — De los muchos usos del desconcertamiento, la mistificación ordinaria sin maquinación obvia es la más común. Por supuesto el misterio se consigue bastante fácilmente de cualquier modo, pero una inconveniencia de los métodos anticuados de *Bleak House* y de *Los hermanos Karamazov* es que a menudo no se da razón para el misterio aparte del deseo del narrador de ofuscar. El sabe continuamente lo que reserva para más tarde, y aun cuando es un autor experto, puede esconder muy bien sus supresiones y revelaciones, como un hábil prestidigitador. Probablemente vamos a sentir

nos engañados cuando descubramos que se retienen hechos sin ninguna buena razón. Particularmente al reconsiderar o releer tales detalles parecen ser faltas. «Mírame, con atención, mírame: ¿ves?, aquí, aquí... se está fraguando una horrible deshonra — al decir *aquí* Dmitri Fiodorovick dióse un puñetazo en el pecho, cual si la deshonra radicase y estuviese guardada allí dentro, precisamente allí, en el pecho, en algún sitio, en el bolsillo acaso o colgada del cuello». ¿Qué derecho tiene el narrador de contarnos todo eso y no contarnos lo otro que él sabe, a saber, que Dmitri lleva 1.500 rublos. Y trescientas páginas más tarde, cuando Dmitri se lamenta de su falta de dinero, ¿no es una violación artística patente que el narrador se inmiscuya como sigue?: «Me anticiparé, puede que supiese dónde arbitrar ese dinero, puede que supiese dónde estaba. Más pormenores acerca de esto, por ahora, no diré, ya que luego se explicará todo». ¿Por qué no decir más aquí? Simplemente porque él quiere que el lector continúe interesado en el dinero. ¿Por qué no decir tanto? Porque a menos que se nos diga que Dmitri está ocultando *algo*, nuestro sentido de ironía dramática hacia los otros personajes disminuirá. Si el autor nos informó sobre el dinero aquí, esta segunda clase de interés o suspense sería realzada, y la primera destruida.

Aquí hay otro ejemplo de la elección que encontramos en *Emma* entre dos clases de suspense. Si un aire de naturalidad es importante para un autor, y si desea realzar el misterio para el «lector por primera vez» entonces un narrador consistentemente no privilegiado será mucho más útil que la mezcla altamente antinatural de omnisciencia y limitación de DOSTOIEVSKI. Pero por supuesto en una segunda lectura todas sus ansiedades en esta dirección se eliminan de todos modos; a menos que la obra gane en ironía dramática por cada pérdida en simple misterio, una segunda lectura será decepcionante.

Nótese al respecto que *Los hermanos Karamazov* es mejor en una segunda lectura que una primera. Aunque los pequeños rasgos de ofuscación pueden preocuparnos más y más, el contraste esencial entre el secreto de Dmitri y lo que se muestra en aquellos alrededor de él se vuelve cada vez más interesante.

Confusión deliberada del lector sobre verdades fundamentales. — Un efecto muy diferente sobreviene cuando el desconcertamiento del narrador no se usa simplemente para ofuscar hechos secundarios de la historia, sino para destruir las convicciones del lector sobre la verdad misma, de modo que pueda estar listo para recibir *la* verdad cuando se la ofrezcan. Si el lector va a desear la verdad primero debe estar convencido de que todavía no la posee. Como un tratado filosófico

bien escrito, cualquier obra dependiente de este deseo, debe plantear una cuestión importante en forma vívida si al lector va a importarle seguir leyendo para hallar la respuesta, o sentir la importancia de la respuesta cuando llega, tanto si la respuesta es en sí misma inequívoca o, como en muchas novelas modernas, deliberadamente ambigua, es irrelevante a la forma básica de tales experiencias de lectura. La pretensión de que no hay respuesta es en sí misma una respuesta, en cuanto al efecto literario se refiere.⁸

En este siglo hemos visto cientos de novelas que, como *Heart of Darkness* (1902), *The Magic Mountain* de MANN (1925), *El Castillo* de KAFKA (1926) y *Siddhartha* de Hesse (1922), dependen considerablemente de esta clase de interés intelectual. Los autores de algunas obras se han considerado a sí mismos, como CONRAD, en cierto modo rivalizando con el filósofo y el científico, «revelando la verdad»⁹ aunque nunca se describa como una verdad que pudiera expresarse digresivamente. Otros negarían la más ligera sugestión de mácula cognoscitiva o didáctica. Pero todos ellos llevan un parecido más cercano a un diálogo filosófico como *The Symposium* o a alegorías como *Pilgrim's Progress*, que en *Tom Jones* o en *Adiós a las armas* de HEMINGWAY, por ejemplo. En todos ellos, un personaje, o un grupo de personajes se embarcan, como Christian, en la búsqueda de una verdad importante, y en todos ellos la preocupación individual del lector por la verdad juega un papel importante.

Por supuesto hay una diferencia radical de efecto, dependiendo de si al lector se le hace sentir desde el principio que ve la verdad

8 Vid. *The Open Parable: Demonstration and Definition* de RICHARD M. EASTMAN, *College English*, XXII, octubre 1960, 15-18, para una útil relación de «la parábola abierta» que «a través de una intencionada inestabilidad» presenta «un único motivo ético con variaciones de intensidad y número indefinidas». Si el lector debe ser preservado de «cerrar» la parábola, es decir, de establecer una interpretación simplificada demasiado rápidamente, la retórica del autor debe «construirse con ciertos detalles opacos e irreductibles como para bloquear la verificación final de cualquier hipótesis». «La respuesta emocional buscada por la parábola puede semejantemente mantenerse abierta. Con su equilibrio de detalles simpáticos y antipáticos, el lector se ve impedido de endosar cualquier personaje o tema.» EASTMAN contrasta, como «abiertas» *El Proceso* de KAFKA, *Molloy* y *Endgame* de BECKET, etc..., con las «cerradas» como el buen samaritano, *A Christmas Carol* de DICKENS, *The Other Side of the Hedge* de FORSTER, etcétera.

9 Prefacio a *The Nigger of the Narcissus*, párrafo inicial. Para una discusión de la manipulación didáctica de CONRAD de las dudas y confusiones de MARLOW (y de los lectores) vid. JAMES L. GUETTI, Jr., *The Rhetoric of Joseph Conrad*, Amherst College Honors Thesis, núm. 2, Amherst, Mass., 1960.

hacia la que el personaje se ve impelido, o si está forzado a soltar sus propias amarras y viajar por mares no cruzados hacia un puerto desconocido. BUNYAN no espera que sus lectores aprendan de *Pilgrim's Progress* que ellos deben buscar «el premio sempiterno». Sus lectores sabían desde la primera página lo que ellos debían desear para Christian y para ellos mismos; nunca hay ninguna duda realmente sobre si Christian debiera llegar o sobre si realmente llegará «al pórtico de la gloria». No habría ninguna duda incluso si Bunyan no hubiese proyectado todo el derrotero en su «apología» introductoria y si no hubiese mantenido una claridad absoluta del principio al fin con su narración fidedigna. En esta obra sería estúpido, incluso si fuese posible, chasquear al lector, o dejarlo inseguro de lo que se busca, o de la senda adecuada. Similarmente en *Rasselas* de JOHNSON (1759) el lector sabe desde el principio cuál es precisamente la meta, y sabe que no hay esperanza real de alcanzarla. «Vosotros que escucháis con credulidad los cuchicheos de la fantasía, y corréis tras los fantasmas de la esperanza con ansiedad; que esperáis que la edad cumplirá las promesas de la juventud y que las deficiencias del día presente serán suplidas por el mañana; escuchad la historia de Rasselas, príncipe de Abisinia.» Escúchala, sí, pero no esperes participar en ella como si fuera tu propia búsqueda, se te ha dicho de antemano que la búsqueda es infructuosa.

Pero la moderna novela de búsqueda generalmente no admite tales certezas. Nadie nos cuenta en *El Castillo* cuál es la meta de K, o si es alcanzable, o si para empezar es una meta que valga la pena. Nuestro embrollo está destinado a ser tan grande como el de K. Cuando Christian empieza a desviarse de la senda inconfundiblemente correcta, experimentamos una inequívoca ironía dramática: estamos sobre un promontorio seguro y vemos tropezar al personaje. Pero cuando K tropieza, tropieza consigo mismo. Las ironías obran contra nosotros tanto como contra él. En tales obras no descubrimos hasta el final, y muy a menudo ni siquiera entonces, cuál ha sido el verdadero significado de los sucesos. Prescindiendo del punto de vista en el sentido estricto, el punto de vista moral e intelectual de la obra es deliberadamente confuso, desconcertante incluso vacilante.

Es lástima que no tengamos ningún estudio estructural detallado de las muchas clases de novelas de búsqueda usando este efecto en JOYCE, PROUST, MANN y KAFKA, por no mencionar figuras menores como HUXLEY, GIDE, UNAMUNO, HERMANN HESSE, ITALO SVEVO, SAMUEL BECKETT, y la cosecha de escritores estadounidenses de búsqueda espiritual en los años 50: WILLIAM STYRON, SAUL BELLOW, HERBERT

GOLD, WRIGHT MORRIS, J. D. SALINGER y tantos otros. Tenemos muchas discusiones de las doctrinas de estos novelistas y tenemos pocos intentos para relacionar las variadas búsquedas de los mitos arquetípicos. NORTHROP FRY incluso ha pretendido que todos los géneros literarios se derivan de un único mito de la búsqueda. Pero hay muy poco que relacione las doctrinas con los éxitos técnicos para que parezcan importantes. Puedo hacer aquí tan sólo un discreto inicio, al ilustrar las clases de confusión sobre las que descansan tales obras.

1. *Confusión deliberada en la relación entre arte y realidad.* — Ya hemos visto algo de la diversión que STERNE podía producir al confundir al lector sobre el tipo de obra que estaba escribiendo. Muchas obras modernas usan la misma clase de narración confusa e informal en una deliberada polémica contra las nociones convencionales de realidad y en favor de la superior realidad dada en el mundo de la obra.

Por ejemplo, gran parte de la obra de JAMES BRANCH CABELL está destinada a destruir las nociones convencionales del lector de lo que es real, y una parte esencial de esta polémica es el intento por socavar la confianza normal del lector en lo que dice el narrador. En *The Cream of the Jest* (1917), empezamos con «el autor», Horvendile, tratando de conducir su romance como le gustaría que fuese. Pero casi inmediatamente cambiamos de su creación fantástica, irreal, de caballería a la ruda «realidad» moderna de Felix Kennaston, el autor ostensible que se imagina ser Horvendile.

«I will tell you» [Horvendile dice]. «There was once in a land very far away from this land — in my country — a writer of romances. And once he constructed a romance which, after the hackneyed custom of my country, he pretended to translate from an old manuscript written by an ancient clerk — called Horvendile. It told of Horvendile's part in the love-business between Sir Guiron des Rocques and Le Belle Ettarre. I am that writer of romance. This room, this castle, all the broad rolling countryside without, is but a portion of my dream, and these places have no existence save in my fancies» [cap. vii].

De este modo se nos dan muchos planos de comentario, pero ninguno de ellos es ni por ensueño, el comentario del mismo CABELL, o de ninguno que hable por él. Tenemos los pensamientos de Kennaston sobre su vida imaginaria como Horvendile, y tenemos sus pensamientos sobre su libro tal como refleja aquella vida. Tenemos el

comentario de Horvendile sobre Kennaston. Y tenemos el comentario de un tal «Richard Fentnor Harrowby» sobre todos ellos:

Competent critics in plenty have shrugged over Kennaston's cliché of pretending that the romance is 're-told' from an ancient manuscript. But to Kennaston the clerk Horvendile, the fictitious first writer of the chronicle and eye-witness of its events, was necessary. No doubt it handicapped the story's progress, so to contrive matters that one subsidiary character should invariably be at hand when important doings were in execution, and had to be taken more or less into everyone's confidence — but then, somehow, it made the tale seem real [cap. ix].

Ésta pudiera parecer ser la auténtica voz de CABELL, pero nunca podemos estar seguros, ya que Harrowby a menudo habla inconfundiblemente por sí mismo:

«... it may be that I am setting down his [Kennaston's] story not all in sympathy, for in perfect candor I never, quite, liked Felix Kennaston. His high-pitched voice ... was irritating; you knew it was not his natural voice ... there is no escaping, at times, the gloomy suspicion that fiddling with pens and ink is, after all, no fit employment for a grown man» (*ibid*).

Todo este aparente episodio tiene estrictamente el propósito de hacer flaquear nuestra confianza en la superior realidad de la «vida real» sobre los «sueños» artísticos. Al fin esta polémica se hace explícito, pero nunca pudiera hacerse hasta entonces. Debemos experimentar confusión, debemos probar la ambigüedad genuina si su resolución ha de parecer convincente o que vale la pena.¹⁰

UNAMUNO inicia un ataque aún más elaborado contra la realidad ordinaria. Una obra como *Niebla*¹¹ simplemente no podría existir sin las varias ambigüedades narrativas sobre las que se basa. Se mantiene al lector en un estado de confusión en la frontera entre ficción y realidad. Hay un prólogo, por ejemplo, por Víctor Goti, discutiendo si el climax del libro tuvo lugar en realidad y no sólo en la imaginación, seguido de una respuesta de MIGUEL DE UNAMUNO: «De buena gana discutiría aquí alguna de las afirmaciones de mi prologuista,

10 Otra obra que juega con la decepción de la realidad y la superior verdad de las «mentiras» del novelista es *Les corps étrangers* de JEAN CAYROL, París, 1959.

11 *Niebla*, de UNAMUNO, Tauros, Madrid, Col. temas de España, núm. 20.

Víctor Goti; pero como estoy en el secreto de su existencia — la de Goti — prefiero dejarle la entera responsabilidad de lo que en ese su prólogo dice.» Hay diálogos similares por todo el libro, culminando en un largo debate sobre si el héroe debería ser eliminado dejándole que cometa suicidio. La decisión es matarlo, y se lleva a cabo. «Y se me ocurrió si le resucitaría.» UNAMUNO se duerme y sueña que el héroe se le acerca y le explica que no puede ser resucitado; el narrador replica: «¿Y si te vuelvo a soñar?» Y entonces el héroe contesta a UNAMUNO: «No se sueña dos veces el mismo sueño... mire usted, mi querido don Miguel, no venga a ser que sea usted el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto; no vaya a ser que no pase usted de un pretexto para que mi historia, y otras historias como la mía corran por el mundo. Y luego, cuando usted se muera del todo, llevemos su alma nosotros» (págs. 180-181).

Este humorístico minar la realidad ordinaria en favor del mundo de las ideas nunca pudiera tener éxito a menos que el lector fuese dejado en duda, al menos a través de la mayor parte de la obra, sobre qué personaje, en caso de que haya alguno, habla en nombre de la realidad. Si la realidad no es en verdad lo que parece ser, si un personaje imaginado es de hecho más real que la vida «real» de su autor fuera de sus imaginaciones entonces el lector debe ser conducido a través de una serie de falsas inferencias hasta una aprehensión imaginativa de la auténtica realidad. Ningún narrador fidedigno puede darle la verdad, ya que la verdad está en sí misma más allá de una formulación literal no imaginativa. El narrador «Unamuno» no conoce la verdad. Incluso el autor, UNAMUNO, que crea «Unamuno», presumiblemente nunca pudiera exponer la verdad excepto en forma de un diálogo entre sus varios héroes y narradores, ninguno de los cuales puede hablar enteramente por él.

En contraste con éstos, *Remembrance of Things Past* de PROUST, una de las grandes novelas de búsqueda, se mueve hacia una clarificación inequívoca. El narrador, «Marcel», involucra al lector en sus propias confusiones hasta que, al fin del libro, puede hablar, finalmente, con completa veracidad en favor de los valores sobre los que se basa. Ambos, el narrador y el lector descubren constantemente verdades que MARCEL PROUST sabía en todo tiempo. Al final, Marcel descubre la última verdad sobre el arte y la vida, la verdad sobre el recuerdo y el arte como escape del mundo temporal. Es este descubrimiento el que de hecho le lleva a escribir el libro que su lector acaba de leer.

Mi aprensión por la muerte se desvaneció en cuanto reconocí el sabor de la pequeña *madeleine*, porque en aquel momento la persona dentro de mí era una persona fuera del tiempo, despreocupada de las vicisitudes del futuro. Aquella persona nunca se había llegado a mí, nunca se había manifestado, excepto independientemente de toda actividad inmediata, de todo placer inmediato, siempre que el milagro de un parecido con las cosas pasadas me permitían recapturar días ya lejanos, tiempos pasados, que siempre habían anulado los esfuerzos de mi memoria y de mi inteligencia.

Este informe directo del descubrimiento de lo que el autor ha sabido desde el principio se extiende treinta y ocho páginas en la edición inglesa (II, 990-1.028), sin contenido escénico ni dramático, excepto unas pocas alusiones a anteriores acciones. Verdaderamente la mayor parte del capítulo final. «La princesa de Guermantes recibe» se comienza con un discurso sobre el significado del descubrimiento del narrador, ¡y el capítulo es casi dos veces tan largo como todo *The Stranger* de CAMUS! Una excepción un tanto impresionante a la reivindicación, que ya hemos visto tantas veces, de que «un ensayo es una cosa y una novela otra, y que una mezcla de éstas es incorrecta».¹³

Pudiera argüirse que, puesto que el «yo» difiere del mismo PROUST, el ensayo personal concluido con extensión de novela es, después de todo «el de Marcel» no el del autor. Pero el quid de la disquisición de Marcel es que por fin ha alcanzado la verdad sobre la vida y el arte, la verdad que el mismo PROUST mantiene. Aunque algunas de las notables diferencias entre el autor y su narrador continúan en su sección final, las diferencias intelectuales se dejan atrás: el autor, el narrador y el lector deben ver la verdad conjuntamente si el capítulo ha de tener éxito como lo intenta PROUST. Tiene éxito, incluso si rehusamos aceptar como verdad literal algunas de las teorías de Marcel, porque aunque no podemos ilustrar el éxito aquí, el mundo extemporáneo que descubre *es* en sus líneas principales compatible con nuestra experiencia de la vida, del tiempo, del recuerdo y del arte.¹⁴

12 *En busca del tiempo perdido*, José Jancs, Ed., Barcelona, 1952. 1. *Por el camino de Swann*; 2. *A la sombra de las muchachas en flor*; 3. *El mundo de Guermantes*; 4. *Sodoma y Gomorra*; 5. *La prisionera*; 6. *La fugitiva*; 7. *El tiempo recobrado*.

13 BERNARD DE VOTO, *The World of Fiction*, Nueva York, 1950, pág. 207.

14 Vid. *Marcel Proust and Deliverance from Time* de GERMAINE BRÉE, traducción C. J. RICHARDS y A. D. TRUITT, París, 1950, Nueva York, 1955. La cuestión de la diferencia entre PROUST y Marcel se discute especialmente en el capítulo IX.

La fuerza total de esta obra puede explicarse solamente considerando la descripción discursiva de los descubrimientos de Marcel como el climax, la meta, la recompensa que hemos buscado desde el principio: ésta es la historia de cómo Marcel llega a ser un narrador fidedigno. Para abreviar, el libro se mantiene por una idea, o por la búsqueda de una idea, y es al servicio de nuestra final posesión clara de aquella idea por lo que debemos ser desorientados y confundidos, como el narrador, hasta la revelación final. Y aunque muchas de las partes se mantienen por otros intereses (como por ejemplo, cuando Swann sigue a Odette, que involucra al lector en los intereses convencionales de una intriga amorosa) sirven a su vez a MARCEL como recuerdos ilustrativos revelando su verdad sobre la vida y el arte.

Remembrance of Things Past representa así un gran grupo de las novelas modernas en las que la búsqueda de la verdad se satisface con el descubrimiento de que la verdad no se encuentra en conceptos sino en la realidad de la actividad artística. Nadie parece haber descubierto qué es lo que distingue los pocos éxitos de esta forma de los innumerables fracasos. No hay nada más aburrido que un pesado «novelista-héroe» buscando, sin razón aparente, una verdad que es un lugar común tal que cuando llega a ella el lector desea saber por qué se empezó el viaje en primer lugar. Puede ser que las verdades sobre el arte en sí mismo son en la ficción las más difíciles de hacer interesantes. Ciertamente no nos enredaremos en las confusiones presentadas por un novelista-héroe sobre sus propias intenciones artísticas a menos que de un modo u otro, como en PROUST, aquellos propósitos artísticos nos cuenten a cambio algo sobre la vida del libro en sí mismo. La mayoría de los lectores no son novelistas, aunque leyendo muchas obras modernas uno llegaría a creer que los autores lo piensan, y hay pocos novelistas con suficiente discernimiento de la vida y el arte para dar sentido a su relación.

2. *Confusión sobre problemas morales y espirituales.* — Si el arte fuese «arte por el arte» en el sentido estricto de existir tan sólo para proporcionar placer a través de formas y modelos abstractos, uno esperaría que una búsqueda por la verdad fuese tan buena como otra, que el modo cómo se dispone la búsqueda sería la única distinción importante entre bueno y malo. ¿Por qué JAMES no sería capaz de escribir un libro tan bueno sobre el tema de *The Sacred Fount* como *Los embajadores*? La búsqueda de un chismoso para tener un cuadro claro de los apareamientos amorosos de un grupo de huéspedes un fin de semana simplemente no es tan importante como la búsqueda de Strether por el significado de la vida en sí misma.

Aunque por algún milagro de la voluntad, JAMES hubiese sido capaz de decidirse a realizar *The Sacred Fount* con una plenitud parecida a *Los embajadores* se necesitaría otro milagro de nuestras voluntades para hacernos tener tanto interés en la primera búsqueda como en la segunda. Pero el conflicto entre pleno conocimiento y conciencia limitada que aparece en *Los embajadores* es algo que todos experimentamos, tanto si lo sabemos como si no, y el novelista que puede representar el conflicto vívidamente nos involucrará en una búsqueda agradable a nuestros corazones.¹⁵

Strether no fue el primer héroe en buscar una verdad moral que resolviese un conflicto entre los valores convencionales o superficiales. Pero él presagia muchas obras que, al eliminar las certezas tradicionales que pudieran proporcionarse en una obra, aviva la sensación del lector del aislamiento del personaje cuando se enfrenta con sus problemas morales y de este modo aviva el propio dilema del lector a medida que lee. El narrador fidedigno de una obra anterior tal como *Great Expectations* pudiera proporcionar un puerto seguro para el descarriado Pip, pero no hay puerto seguro para Paul Morel o para Stephen Dedalus. A este respecto, como en tantos otros, la ficción moderna ha tratado de acercarse a la misma vida más de lo que se intentó en la ficción anterior. Déjese al lector elegir por sí mismo, y sentirá mucho más hondamente el valor de la verdad cuando se consigue, o su pérdida, si el héroe fracasa.

No es extraño que los críticos discutan si las obras escritas de esta forma son «realmente novelas». Para tener éxito como arte deben tener un fuerte efecto didáctico; cuando más sienta el lector el dilema moral como algo personal, tanto más fuerte será su reacción a la obra como una experiencia madura e imaginativa. ¿Son las novelas de KAFKA didácticas? Uno solamente puede contestar que si forzar al lector a pensar sobre sus propios dilemas morales es didáctico, sí lo son. Y sin embargo es igualmente fácil argüir que el intento de KAFKA es simplemente hacer reconocer al lector toda la relevancia de los dilemas en «K», y que si debemos experimentar completamente

15 Por supuesto lo que digo aquí es verdad solamente en tanto hablamos de obras cuyo interés primario es la búsqueda intelectual de alguna clase de verdad o visión. Se sobreentiende que podría escribirse una gran comedia sobre la búsqueda de un chismoso para tener un cuadro claro de los apareamientos amorosos de un grupo de huéspedes un fin de semana. A veces JAMES se aproxima a esta clase de comedia en *The Sacred Fount* pero se acerca tan sólo para volver a otra cosa, a algo que parece tratar profundamente y al tratarlo se echa a perder.

la futilidad cómica y patética de sus ciegas indagaciones, debemos sentir las casi como si fuesen las nuestras.¹⁶

En *La Chute*, de ALBERT CAMUS,¹⁷ por ejemplo, vemos precisamente hasta qué punto puede un autor lograr el esfuerzo de implicar al lector, confundiéndolo. La acción, si así puede llamarse, es pura búsqueda intelectual y moral. El libro es relatado enteramente en el monólogo del héroe, Clamence, que, como el antiguo marino, importuna a un oyente normal, de la clase media, y despierta su curiosidad sobre los ensayos espirituales del narrador, en este caso sobre por qué él se llama a sí mismo un juez penitente. Gradualmente se despoja de todos sus pretextos protectores de virtud, descubriendo más y más su orgullo vacío y vicioso. Los detalles de su autorrevelación, a medida que construye una analogía del sueño de Iván de El Gran Inquisidor, no son importantes aquí. Sin embargo, el método es importante: es precisamente porque no hay autor a la vista por lo que Clamence puede embaucar a ambos, a su oyente y a su lector, pasando por el mismo colapso espiritual que él ha experimentado. «¿Admites de todos modos que hoy te sientes menos satisfecho contigo mismo que hace cinco años?» (pág. 163). Pero si el oyente se siente menos satisfecho consigo mismo después de escuchar cinco días esta desmoralización, el lector siente lo mismo. El retrato que Clamence ha pintado de sí mismo se convierte en un retrato del lector. El fracaso de Clamence de combatir su propia gran crisis moral, cuando él rehusó una vez ir en ayuda de un suicida ahogándose, se convierte en nuestro fracaso general en aceptar responsabilidad moral.

En tanto leamos este libro adecuadamente, así estaremos enfrascados en él y embaucados por el narrador a representar un papel en la acción. Participamos en un diálogo con él con serios propósitos morales, un tanto como el diálogo irónico en el que nos empeñamos con Tristram Shandy con propósitos cómicos. Su duplicidad, como la de Tristram, incluye una tergiversación deliberada. Verdaderamente Clamence es bastante explícito sobre su propia falsedad. Al hablar de la posibilidad de que los hombres puedan llevar «letreros» indicando la verdad esencial sobre ellos mismos, exhibiendo su «verdadera profesión e identidad», Clamence dice que su letrado sería «una doble cara, un encantador Jano, y sobre ella el lema de la casa: 'no confíes en ella'. En mis tarjetas de visita: 'Jean-Baptiste Clamence, autor

16 Para una excelente lectura «literal» del argumento de *El Castillo*, evitando deliberadamente cualquier esfuerzo por usar alegorías o imponer esquemas didácticos, vid. *Structure of Literature* de PAUL GOODMAN, págs. 173-83.

17 *La Chute*, París, 1956; traduc. Justin O'Brien, Nueva York, 1957.

teatral» (pág. 47). No es sólo que sea un hombre de muchas facetas: es deliberadamente engañoso. A diferencia de la mayoría de sus contrapartes en la ficción moderna, que están simplemente confundidas o perdidas en sus propias identidades divididas, acepta la falsedad como una parte necesaria de su método.¹⁸

«Sé lo que está pensando: es difícil distinguir lo verdadero de lo falso en lo que le cuento. Admito que tiene usted razón. Yo mismo... Mire usted, una persona de mi círculo dividía los seres en tres categorías: los que prefieren no tener nada que ocultar, antes de verse obligados a mentir; los que prefieren mentir, antes de no tener nada que ocultar; y, en fin, aquellos a quienes les gusta al propio tiempo mentir y ocultar. Le dejo a usted que elija el casillero que más me conviene.

¿Y qué importa después de todo? ¿Es que, en última instancia, las mentiras no nos ponen en el camino de la verdad? Y mis historias, verdaderas o falsas, ¿no tienden todas al mismo fin, no tienen todas el mismo sentido? ¿Qué importa entonces que sean verdaderas o falsas si, en ambos casos, significan lo que fui y lo que soy? A veces vemos con mayor claridad en aquel que miente que en el que dice la verdad. La verdad, lo mismo que la luz, enceguece. La mentira, en cambio, es un hermoso crepúsculo que nos hace valorar todos los objetos (*La Caída*, de ALBERT CAMUS, Ed. Losada, Buenos Aires, 1958, 2.^a ed., pág. 101).

No se trata solamente de que deba engañar para atrapar a sus oyentes y lectores para que le juzguen primero de modo que él pueda a su vez volver el juicio contra ellos. La única verdad de la naturaleza humana que él examina es la de que está llena de duplicidad. «Después de prolongada autoinvestigación, deduzco la fundamental duplicidad del ser humano» (pág. 84). Es, pues, verdad que el aspecto destructivo del mensaje de este Juan Bautista de última hora, Jean-Baptiste Clamence, podía transmitirse solamente con la narración impersonal no fidedigna. Como el sueño de Iván de El Gran Inquisidor, requiere un narrador que se enfrenta sólo ante una cuestión imposiblemente difícil. Es notable que el narrador de la obra de DOSTOIEVSKI, tan gárrulo en algunos puntos, se mantenga alejado completamente del diálogo de Iván y Alyosha, incluyendo la larga relación del inquisidor. Iván y Alyosha deben afrontar sin ayuda su problema.

18 Cf. el narrador-héroe con cara de Jano en *Confessions of Felix Krull, Confidence Man* (1954). Como CLAMENCE, se enorgullece de su escurridiza irrealidad; su parecido con Hermes, que él mismo no comprende, cae principalmente en el lado de los rasgos taimados y engañosos de aquel dios tan versátil.

Por otra parte el aspecto afirmativo del mensaje de su autor es algo diferente. Hay tanto enterrado bajo las confusiones y negaciones de Clamence que uno hace bien en buscarla fuera de la novela, en otras palabras, en CAMUS, y entonces importarlo a su vez a la obra. Decir esto es quizás describir una debilidad inherente en la obra, con todo es difícil decir cómo pudiera haber evitado tal debilidad. El uso del método de JAMES en *The Beast* permitiendo que el estilo del autor proporcione un comentario personal de los juicios de Clamence, ayudaría a proporcionar la afirmación sobre la importancia de aceptar libremente la responsabilidad pero también atenuaría el enredo del lector en las confusiones de Clamence.

Encontramos el mismo problema en la obra en primera persona, *The Stranger* (1942). La forma de la obra se parece en cierto modo a la de *The Beast in the Jungle*, Meursault pasa a través de las mudanzas de la vida, como Marcher, un extraño a todas las normales emociones y experiencias humanas. Pero descubre, a diferencia de Marcher que al fin y al cabo él no ha sido un hombre perdido, que en su aislamiento indiferente ha imaginado una verdad sobre la indiferencia de todo el universo, y que ha sido feliz en todo momento «y que todavía era feliz».¹⁹

Es extraordinariamente difícil descubrir la relación de este punto afirmativo a las muchas negaciones de la obra. ¿Por qué concluye Meursault de este modo, si revela su corazón a la «benigna indiferencia del universo» sintiendo que el mundo es fraterno en la indiferencia? «Para que todo fuese cumplido, para sentirme menos solo, todo lo que faltaba era esperar que el día de mi ejecución hubiese una enorme multitud de espectadores y que me saludasen con alaridos de execración.» ¿Por qué «a punto de ser libre» desea «alaridos de execración» más bien que, digamos, expresiones de «benigna indiferencia»? Un lector bien entrenado puede, sin duda, descifrar las respuestas a tales cuestiones al leer la obra cuidadosamente. Pero muchos críticos han confesado que requieren las propias especulaciones de CAMUS como ayudas a la lectura, tal como las que aparecen en *The Myth of Sisyphus* y *The Rebel*. E incluso entre éstas uno encuentra mucho desacuerdo sobre el significado final.²⁰

19 Traduc. Stuart Gilbert, Nueva York, 1954, pág. 154.

20 Cuando se publicó por primera vez *L'Étranger*, SARTRE confesó que él no pudo descifrarlo hasta que leyó las obras especulativas de CAMUS (CAMUS, *The Outsider, Literary and Philosophical Essays*, traduc. Annette Michelson, Londres, 1955). Vid. también CARL A. VIGGIANI, *Camus, L'Étranger*, PMLA, LXXI, diciembre 1956, págs. 865-87, esp. pág. 886, para una discusión del «significado

En la literatura de la búsqueda moral hay muchas obras en las que la búsqueda es un fracaso. En algunas, la confusión nunca se resuelve: el lector queda intencionadamente chasqueado sobre una o más cuestiones surgidas en la obra. El *éclaircissement* final si se puede aún usar este término para tales cuestiones oscuramente iluminadas, es una visión de total insensatez.

Teóricamente uno puede proyectar una novela en la que no se haga ningún intento en dar un sentido de progresión hacia cualquier conclusión o iluminación final. Tal obra pudiera simplemente comunicar un sentido penetrante de que no es posible ninguna creencia, de que todo es caos, de que nadie ve su camino claramente, de que estamos todos comprometidos en «un viaje hasta el fin de la noche». En una obra de esta clase, no solamente el narrador y el lector marcharían juntos por entre las cuestiones no contestadas a medida que surgiesen, sino que presumiblemente también el autor implícito marcharía con ellos: nadie sería más juicioso por haber leído el libro. El autor de tal obra debe dejar la acción sin resolver: cualquier resolución implicaría un modelo de valores en relación con los cuales una situación sería más aproximadamente final que otra. Tan sólo un sentido irresuelto de continuación insensata haría justicia a un tal nihilismo completo.

Hay muchos «nihilismos» en la ficción, desde el corazón de tinieblas de CONRAD a los recientes programas de predestinación inspirados en la siempre presente imagen de aquella bomba final. Todos ellos parecen afrontar un problema común, un problema que cae en el límite entre la estética y la metafísica: ya que la nada no puede ser descrita en sí misma y mucho menos mostrada dramáticamente, algo o alguien deben mostrarse haciendo algo, y si la acción ha de ser entendida por el lector, debe ser colocada de algún modo en un esquema de valores que sea inteligente para él (vid. *supra*, cap. V). Si, por ejemplo, mostramos un personaje atrapado en un trance que no tiene solución sustancial, los mismos términos de nuestro éxito literario requieren la suposición de que ser atrapado en un trance insustancial es algo malo, en cuyo caso «hay» un significado, aunque sea rudi-

final» de esta novela, que es «incomprensible excepto en el contexto de todas sus obras» (pág. 865). Vid. también *The Novel and Our Time*, Londres, 1948, de ALEX COMFORT, págs. 40-42, para una excelente discusión de los problemas creados al lector por esta obra desconcertante. Una interpretación que fue confirmada por el mismo CAMUS (oh, crítico feliz que encuentras un autor moderno dispuesto a confirmar o a denegar la crítica) se encuentra en *Albert Camus: A Study of His Work* de PHILIP THODY, Londres, 1957.

mentario. Escribir es afirmar por lo menos la superioridad de este orden sobre aquel otro.²¹ Pero ¿superioridad de acuerdo con qué código de valores? Cualquier respuesta impugnará necesariamente el nihilismo completo. Para el nihilista completo, el suicidio, y no la creación de formas significativas, es el único gesto consistente.

No es sorprendente, por lo tanto, que aunque encontremos muchos personajes sueltos en situaciones desesperadas, personajes cuyo único descubrimiento puede ser que no hay nada que descubrir o cuya acción final es el suicidio o algún otro gesto de desesperación las obras en las que aparecen pueden llamarse nihilísticas solamente en un sentido lato y convencional.²²

Si tengo razón en esta conclusión, que no es fundamental para nuestro problema, es claro que en cualquier intento de una novela «nihilística», todas las formas de narración fidedigna serán inapropiadas. Si el mundo del libro no tiene significación ¿cómo puede haber un narrador fidedigno? ¿Sobre qué va a ser él fidedigno? El mismo concepto de veracidad presupone que algo objetivamente verdadero

21 El interés corriente en obras literarias de «final abierto» o excéntricas no me parece contradecir esta posición: vid. ROBERT M. ADAMS, *Strains of Discord*, Ithaca, N. Y., 1958, introducción y cap. IX: *The Eccentric Design* de MARIUS BEWLEY, Nueva York, 1960: *ob. cit.* de RICHARD EASTMAN. Incluso la más suelta y menos concluyente de las obras, es, hasta cierto punto, un todo ordenado, o por lo menos seleccionado. Y ciertamente estas estructuras abiertas que admiramos siempre resultan, después de una inspección detallada, «abiertas» solamente en aspectos muy limitados; en tanto que podemos considerarlas grandes obras, en cierto modo entretejen sus varios cabos hasta una armonía final.

22 Vid. *The New Nihilism* de NORMAN PODHORETZ, *Partisan Review*, XXV, otoño 1958, págs. 576-90. PODHORETZ describe muchas novelas recientes en las que «el nihilismo recibe su máximo empuje», en que los personajes se han contemplado a sí mismos y no han encontrado nada, empero todos muestran alguna retractación de último minuto, similar a la habilidad de CAMUS es «asir el borde del peñasco con sus uñas y sostenerse Dios sabe por qué instinto milagroso hasta sobrevivir» (pág. 585). Hasta NATALIA SARRAUTE, cuyas novelas (e. gr. *The Portrait of a Man Unknown*) «representan una total submisión a la insensatez de la existencia» está todavía a este lado del «lugar donde literalmente todo, incluyendo los mismos seis sentidos, está a punto de disolverse en el aire». Más allá de este punto puede no haber «nada», pero nadie escribirá nunca una novela sobre ello. Otras novelas «nihilistas» mencionadas por PODHORETZ son *The Return of Ansel Gibbes* de FREDERICK BUECHNER, *Parktilden Village* de GEORGE P. ELLIOT, donde la serena cordura está haciendo algo más que llamar la atención a la sutileza y el buen gusto del autor: «está trabajando para definir una actitud crítica hacia el personaje principal» (pág. 581, *The Ginger Man* de J. P. DON-LEAVY y *Happy as Larry* de THOMAS HINDE. Me dice MARCEL GUTWIRTH, demasiado tarde para hacer nada al respecto aquí, que las novelas de MAURICE BLANCHOT están notablemente cerca de un nihilismo completo.

pueda decirse sobre acciones y pensamientos. Llamar a Job un hombre «perfecto y recto» es disparatado a menos que la perfección y el rectitud sean términos significativos en un universo significativo. La más mínima intrusión del comentario por alguien no atrapado en la misma trampa sin sentido en la que los personajes se encuentran llamará la atención del lector al engaño que esconde cualquiera de estas obras. Lo que es más, disminuirá el compromiso emocional del lector en el empeño de las almas perdidas del libro. Si realmente no hay luz para iluminar nuestro viaje, entonces cualquier clase de introspección fidedigna reducirá el impacto de nuestro extravío.

Sin embargo, la mayoría de las llamadas obras nihilísticas, son realmente obras de protesta activa o incluso de afirmación, no importa cuán impersonal sea el modo en que se hayan escrito; ellas pueden así, si hace falta, incluir narradores o reflectores que sean por lo menos hasta cierto punto fidedignos. Ellas confunden al lector sobre un grupo de normas, sólo para imponer otras, y los testigos fidedignos de este otro código están casi ciertos de encontrarlo escondido en algún lugar. Cuando HEMINGWAY escribe su cuento «nihilístico» *A Clean, Well-Lighted Place*, él puede crear un personaje que habla por él porque, finalmente, la historia no es, ni mucho menos, nihilística. Aunque no tengamos razón para creer que el corazón de HEMINGWAY no esté en la plegaria a la «nada» * del camarero, sabemos que su corazón también está con el camarero en su deseo de procurarse un lugar limpio y bien iluminado para todos los vagabundos solitarios que deben enfrentarse a la amargura de la «nada». A diferencia de algunas otras historias de HEMINGWAY, en las que los personajes pueden hablar por sus valores sin haberse ganado el derecho a hacerlo, en esta historia el portavoz del autor tiene un poder real. Expresando un talante amargo contra la oscuridad, combinado con una determinación de luchar la oscuridad con la luz, aunque sólo sea en el lugar del arte limpio y bien iluminado, la historia puede dar cabida a un portavoz dramatizado de una clase muy simple y directa. Pero si el esfuerzo de HEMINGWAY hubiera sido realmente sustituir la «nada» por todos nuestros informes, si hubiera estado realmente escribiendo una polémica de la desesperación, la voz directa del camarero, incluso con sordina, habría sido inaceptable. Por otro lado, la acerbidad de la visión de la «nada» por el escritor se reduciría si un narrador fidedigno se entremetiese para explicar los puntos más bien uniformes y consoladores sobre el escritor que acabo de señalar aquí.

* En español en la versión original. (N. del T.)

COMUNIÓN SECRETA ENTRE EL AUTOR Y EL LECTOR

Los efectos de la confusión deliberada requieren una casi completa unión del narrador y del lector, en un esfuerzo común, con el autor silencioso e invisible, pero concurriendo implícitamente e incluso quizá compartiendo la promesa de su narrador. Los efectos a los que nos dirigimos requieren una comunión secreta del autor y del lector a espaldas del narrador. Pocos narradores modernos se componen enteramente de cualidades extremas, pero el predominio de una clase u otra determinará efectos radicalmente distintos en las obras en las que se encuentran. En la primera clase, incluso aunque el narrador pueda tener como Miranda, serias faltas, apenas nos damos cuenta de ellas. En la segunda clase, aunque el narrador pueda tener algunas cualidades recompensantes de mente o corazón, viajamos con el autor silencioso, observando como desde un asiento trasero, la forma de conducir, humorística, desgraciada, ridícula o viciosa del narrador sentado delante. El autor puede parpadear y dar ligeros codazos, pero no puede hablar. El lector puede simpatizar o deplorar, pero nunca acepta al narrador como un guía fidedigno.

Las deducciones que, por parte del lector, requieren tales narradores pueden ser tan sencillas como las de *Huckleberry Finn* o tan complicadas como las requeridas para proseguir a través de *Ulises* con sus muchos narradores diferentes, la mayoría de ellos informales pero sin que haya dos iguales. Y los efectos son igualmente variados, desde la profunda simpatía que sentimos por Huck hasta la hostilidad suscitada por *Montresor* de POE o por el narrador del episodio de los *Cíclopes* de JOYCE.²³ Pero detrás de los múltiples efectos particulares que pueden realizarse o suprimirse usando esta clase de narrador, uno puede reconocer tres placeres generales que están presentes hasta cierto grado siempre que el lector es llamado a inferir la posición del autor a través de la pantalla semitransparente erigida por el narrador.

El placer de descifrar. — Una historia reciente, *The Vane Sisters*

23 James Joyce de RICHARD ELLMANN, Nueva York, 1959, pág. 367: «JOYCE encontró el... recurso radical del narrador informal con un estilo ajustado a él. Usó esto en varios episodios de *Ulises*, por ejemplo en los *Cíclopes*, donde el narrador es tan obviamente hostil a BLOOM como para conmovir simpatía por él, en *Nausicaa*, donde la sensiblería del narrador se interrumpe y se neutraliza por el informe positivista de BLOOM, y en *Eumaeus*, donde el narrador escribe en un estilo que es policíaco.» Obsérvese que 'no ser de confianza' en este sentido no es idéntico a lo que yo he llamado 'informal'; la mayoría de los narradores informales, son de confianza en cuanto son consistentes.

de VLADIMIR NABOKOV²⁴ lleva el placer de la secreta comunicación tan lejos como puede ir en dirección de lo que pudiera llamarse una nueva criptografía. El narrador recibe bastante inconscientemente y en oposición a su incredulidad en el espiritismo, una variedad de comunicaciones de los muertos. La más importante de éstas está encajada como un acróstico en su párrafo final, sin sospechar que la ha puesto inconscientemente allí. Al felicitar a «los primeros cinco descifradores de la clave» que enviaron al próximo número de *Encounter* sus soluciones no solicitadas al acróstico, NABOKOV escribió: «Mi dificultad fue pasar de contrabando el acróstico sin que supiese el narrador que estaba allí, infundido en él por los fantasmas. Nada de esta clase se había intentado hasta ahora por ningún autor.»²⁵ Esta reivindicación difícilmente va a ser disputada, pero ha habido otras invitaciones igualmente sutiles al experto descifrador, variando desde el ruido acompasado más solemne hasta la travesura del saludo navideño de JOYCE «acaba con un turbio revoltijo» * o el llanto del polígamo desde su «santuario de Solyman».²⁶

Es obvio, por lo menos cuando hemos leído a JOYCE, que no hay límite al número de los placeres del descifrar que pueden incluirse en un libro. Y claramente el reto al criptógrafo es más grande cuando las ayudas explícitas del autor, hablando por sí mismo, son menores. Por consiguiente, en tanto una obra depende de la actividad descifradora del lector, no puede ofrecer ayuda explícita.

Sin embargo, nadie ha pretendido que estas recompensas sean en sí mismas muy importantes. *Finnegans Wake* ha sido atacado a menudo como simplemente un largo crucigrama, pero que yo sepa nunca ha sido defendido como tal.

El placer de la colaboración. — El auténtico valor de forzar al lector a descifrar está en lo que tal actividad produce en su actitud

²⁴ *Encounter*, marzo 1959.

²⁵ *Encounter*, abril 1959, pág. 96.

* Juego de palabras: 'Christmas', navidad, se pronuncia igual que 'crushers', revoltijo. (N. del T.)

²⁶ *Finnegans Wake*, Compass Books, ed. 1959, págs. 534, 542. La novela se publicó por primera vez en 1939, aunque fragmentos de *Work in Progress* aparecieron a través de la década precedente. Si lo abandonase aquí sin duda podría dejar convencidos a algunos lectores que he leído *Finnegans Wake*. Pero debo confesar que no lo he hecho; leo de él a veces con gran delicia, hasta que me aburre. A propósito, ¿me puede decir alguien, alguien que «haya» leído este libro ilegible, si la primera «m» del primer «bringem» es un error tipográfico? ¿No lo sabe? ¿No le preocupa? Usted y yo estamos en un aprieto (en el texto original «Bringem young, bringem young, bringem young!»).

hacia la historia y su autor. En su anterior reseña en *Atlantic Monthly*, de la que ya he citado a JAMES sobre el arte de «formar al lector», todo su énfasis es en este aspecto. «Cuando él le forma bien, es decir, le interesa en la historia, entonces el lector casi hace la mitad del trabajo.»²⁷ JAMES no piensa aquí simplemente en dar al lector una impresión de su propia inteligencia. Está formando a sus lectores al forzarlos a un nivel de viveza que admita sus más sutiles efectos.

El inconveniente de la mayoría de la conversación sobre la ventaja y la desventaja de pedir al lector que descifre, usualmente bajo términos tales como «difícil», «oscuridad», «complejidad», «alusión», es que es enteramente general, como si hubieran algunas leyes abstractas señalando que este o aquel grado de dificultad es demasiado o es poco. Todos estamos familiarizados con innumerables ataques mal informados sobre la oscuridad de la ficción moderna, aparentemente basados en la suposición de que es erróneo esperar cualquier conocimiento de parte del lector. Hay casi tantas defensas generales que parecen sugerir que a menos que la literatura sea difícil, es mala. Escritores de ambos bandos pocas veces hablan precisamente sobre obras particulares, y están mucho más interesados en atacar la ignorancia del público o la terquedad de los poetas y los novelistas.²⁸

Con todo, si hay algo que debiera ser obvio sobre tal cuestión es que obras diferentes originarán diferentes medidas al respecto, que un grado de duras indirectas a un tipo de obra puede ser incluso demasiado sincero para otra. Sin duda la mayoría de lectores fracasarán como yo en descifrar el acróstico de NABOKOV, pero esto no significa necesariamente que sea demasiado oscuro: si ha de haber una historia, el jueguecito con el acróstico debe ser parte de él y tal vez no pueda ser usado a menos que se use oscuramente. Aunque NABOKOV sin duda excluye a muchos de los lectores de *Encounter*, el grado de dificultad puede ser enteramente adecuado a la obra en conjunto. Sólo una detallada consideración del cuento completo, con un examen de las posibles formas de clarificación, nos podrían contar si se dieron bastantes indicios. ¿Qué significado tendría decir a JOYCE que ha exigido «demasiado» análisis secreto en *Finnegans Wake*? Quizá demasiado para usted y para mí, y podemos terminar repudiando, por

27 *The Atlantic Monthly*, octubre 1866, pág. 485.

28 Dos de las más sanas discusiones de esta contienda general son *The Obscurity of the Poet, Poetry and the Age* de RANDALL JARRELL, N. Y., 1953, y *Writers and Their Critics: A Study of Misunderstanding*, Ithaca, N. Y., 1944, especialmente págs. 183-218.

razones morales, a un autor que excluye prácticamente a todos. No hablemos demasiado de *Finnegans Wake*. ¿Quién se preocupa de *Finnegans Wake* si no fuera porque está lleno de «finneganswakismo»?

Quizá la más obvia mala aplicación de los principios generales a la cuestión de la dificultad ocurre precisamente en el punto de hacer trabajar al lector. Es sin duda bastante cierto que el lector debe ser obligado a trabajar. La reivindicación que EWALD hace sobre SWIFT, de que el trabajo requerido «explica sin duda mucha de la fuerza emocional e intelectual que tienen sus escritos»²⁹ se aplica a muchos novelistas, pero no nos resuelve ningún problema. En primer lugar obviamente la reivindicación puede hacerse para «cualquier» dificultad, hábilmente planteada o descuidadamente dejada. El problema del lector es el de distinguir entre la dificultad genuinamente funcional y las oscuridades que surgen del descuido, del falso orgullo, o de la simple ineptitud. Alabar una dificultad, tanto si nos hace trabajar como si no, resultante simplemente del propio fallo del autor al escribir su obra es tan fatal para el crítico como condenar una dificultad que es, de hecho, una parte necesaria del total.

Más importante, tal reivindicación puede conducirnos a olvidar que descifrar alusiones y sutilezas es solamente una forma de colaboración activa del lector, y no la forma más importante. Hay muchas cosas que se pueden pedir que el lector haga además de conjeturas sobre quién hace qué a quién o sobre si es bueno o es malo que él lo haga. Debo trabajar con todas mis fuerzas si debo disfrutar del *Rey Lear*. Debo dar, en cada paso del camino, respuestas extremadamente complicadas a signos extremadamente complejos, mi imaginación y mi sensibilidad moral están forzadas al máximo. Pero no se me exige descifrar mucho sobre nada. Conozco los motivos de cada personaje sin retirarme a una biblioteca de consulta. No se me pide que adivine si Lear se equivoca al desterrar a Cordelia. No hay nunca misterio sobre las intenciones de Edmundo. Y «se me dice» directamente en docenas de maneras cómo debería sentir sobre Goneril y Regan. Para abreviar, aunque naturalmente puedo encontrar muchos elementos para confundirme no son los importantes, y cualquier placer en descifrar que pueda tener al ver o leer la obra está subordinado a las mejores recompensas que ofrece. Trabajo en esta obra como trabajo en algunas experiencias artísticas, pero mi obra no es la de resolver, la de calcular las alusiones, la de descubrir las intenciones.

29 WILLIAM BRAGG EWALD, JR., *The Masks of Jonatham Swift*, Oxford, 1954, pág. 187.

Es la obra de colocarme a la altura requerida para experimentar las complejidades imaginativas y emocionales de la tragedia de Lear.

Comunión secreta, colusión y colaboración. — Todos los grandes usos del narrador informal dependen para su éxito de efectos mucho más sutiles que simplemente lisonjear al lector o hacerle trabajar. Siempre que un autor transmite a su lector un punto inexplicable, crea una sensación de oclusión contra todos los que, sea en la historia o fuera de ella, no convienen en aquel punto. De este modo la ironía siempre es, en parte, un recurso para excluir así como para incluir, y aquellos que son incluidos, aquellos que por casualidad tienen la información necesaria para comprender la ironía, no pueden menos que derivar por lo menos parte de su placer de un sentido del que otros están excluidos. En la ironía de la que nos ocupamos, el portavoz es él mismo el blanco del punto irónico. El autor y el lector están secretamente confabulados, a espaldas del portavoz, puestos de acuerdo sobre el modelo por el cual se le encuentra deficiente.

El efecto es más claramente distinguible cuando el narrador muestra ignorancia de la realidad. Cuando el narrador de THURBER en *You Could Look It Up* dice que los dos amigos eran como Damon y Phidias, o que *Belén se revolucionó*, muchos de nosotros conocemos los hechos en los que se basa el chiste, y experimentamos al nivel más simple posible la clase de efecto en que pienso.

Nuestro placer se compone de orgullo en nuestro propio conocimiento, burla del narrador ignorante y una sensación de confabulación con el autor silencioso que, conociendo también los hechos, ha creado la trampa para su narrador y para aquellos lectores que no alcancen la alusión. Estos tres ingredientes pueden combinarse de muchas formas diferentes, pero los tres están presentes siempre que veamos a un narrador revelando sus faltas con sus propias palabras, sin la guía de una mente superior.

Observo, por supuesto, solamente aquellos indicios que estoy preparado a observar y, por consiguiente, usualmente no me doy cuenta de la ironía como algo que me ocasiona líos. Siempre pensamos en el «otro» lector como en el que se le engaña. Con seguridad vamos a rechazar formas más simples de ironía, porque son demasiado obvias, y es como decir que el número excluido de la gracia es demasiado pequeño. Todo el mundo conoce a Damon y a Pitias.* Es demasiado fácil. Pero aumenta la diversión cuando aumenta el secreto. Cuan-

* Filósofos griegos de la escuela pitagórica célebres como prototipos de la amistad fraterna (*N. del T.*)

do el joven atleta que narra *The Southpaw** de MARK HARRIS se queja de que las historias de pelota base de Ring Lardner no son muy buenas porque Lardner no se preocupa bastante de cómo resultan los juegos, la burla contra él es al respecto más divertida de lo que sería si la queja fuese sobre SHAKESPEARE; lleva un aire personal. Menos gente conoce a Lardner que a SHAKESPEARE, y aquellos que piensan que admiramos las historias de pelota base de Lardner con razón han sido apartados más aiosamente que lo hubiéramos podido ser nosotros, por una versión maleada de *Ser o no ser*. Los números reales no son importantes; incluso si cada lector comprende la burla, el placer de cada lector incluirá una sensación de comunicación secreta: la garra al fin y al cabo no la obtiene.**

Tales errores, de hecho, no se tienen en cuenta en nuestra experiencia literaria. Pero la relación entre el autor y el lector sobre la que dependen, extendida a deficiencias más sutiles, se encuentra en muchas buenas obras modernas. Es verdad que los narradores que inconscientemente se traicionan a sí mismos revelándose brutales o insensibles o groseros, o simplemente avanzando hacia un error trágico o cómico, pueden no necesitar la reticencia del autor para sus efectos. En todo el gran drama clásico los errores y las faltas del portavoz se corrigen para la audiencia con lo que otros personajes dicen y hacen. Cuando Otello se acerca a Desdémona con rabia de celos, sabemos que va a cometer un trágico error. SHAKESPEARE ha usado a Yago y a Desdémona para decírnoslo. Difícilmente podemos argüir que la obra hubiera sido más famosa si SHAKESPEARE nos hubiese requerido a inferir los errores de Otello de su propia relación plausible.

Con todo, en mucha de la ficción moderna parece haber una contribución positiva de la cualidad negativa de la reticencia del autor. Precisamente cuando encontramos nuestra simpatía avivada según viajamos con la solitaria Miranda, así encontramos nuestro placer irónico avivado cuando viajamos con protagonistas menos simpáticos cuyas faltas nunca se describen directamente.

Uno de los episodios más excelentes de esta usanza es la sección de Jason en *The Sound and the Fury*. Aunque nuestro camino a través del pervertido mundo moral de Jason se clasifica de muchas formas por lo que ha sucedido antes, esencialmente se compone de bromas secretas entre nosotros y el autor. Como nos encontramos

* La garra del Sur, nombre del periódico. (N. del T.)

** Juego de palabras con el título *The Southpaw*. (N. del T.)

observando todo con una luz contraria a la arrojada por la propia mente anublada de Jason, podemos llegar a sentir que cualquier comentario viciará el efecto puro.

Once a bitch always a bitch, what I say. I says you're lucky if her playing out of school is all that worries you. . . . «I don't reckon she'd be playing out of school just to do something she could do in public,» I says. . . .

«I aint gwine let him [beat you],» Dilsey says, «Dont you worry, honey.» She held to mv arm. Then the belt came out and I jerked loose and flung her away. She stumbled into the table. She was so old she couldn't do any more than move hardly. But that's all right: we need somebody in the kitchen to eat up the grub the young ones can't tote off. She came hobbling between us, trying to hold me again. «Hit me, den,» she says, «ef nothin else but hittin somebody wont do you. Hit me,» she says.

«You think I wont?» I says. . . .

«Let him [the farmer] make a big crop and it wont be worth picking; let him make a small crop and he wont have enough to gin. And what for? so a bunch of damn eastern jews, I'm not talking about men of the jewish religion,» I says, «I've known some jews that were fine citizens. You might be one yourself,» I says.

«No,» he says, «I'm an American.»

«No offense,» I savs. «I give every man his due, regardles of religion or anything else. I have nothing against jews as an individual,» I says. «It's just the race.» . . .

Last time I gave her forty dollars. Gave it to her. I never promise a woman anything nor let her know what I'm going to give her. That's the only way to manage them. Always keep them guessing. If you cant think of any other way to surprise them, give them a bust in the jaw. . . .

«I reckon you'll never be a slave to any business,» he says.

«Not unless it's Jason Compson's business,» I says.

So when I went back and opened it [the check intended for Quentin] the only thing that surprised me was it was a money order not a check. Yes, sir. You cant trust a one of them. After all the risk I'd taken, risking. Mother finding out about her coming down here once or twice a year sometimes, and me having to tell Mother lies about it. That's gratitude for you. And I wouldn't put it past her to try to notify the postoffice not to let anyone except her cash it. Giving a kid like that fifty dollars.

A medida que seguimos a través de este catálogo de fanatismo, crimen, crueldad e ignorancia, pocos de nosotros exigirían un comentario para clasificar nuestro juicio. No se trata sólo de que no

necesitamos guía. La repudiaríamos positivamente si él nos la ofreciese. Nos deleitamos en la comunión, e incluso en la intensa confabulación con el autor a espaldas de Jason. La mayoría de las faltas y crímenes de Jason son tan evidentes que no sería divertido hablar de ellos abiertamente. De hecho, una de las frustraciones de la crítica es que muchos de los efectos que requieren explicación son de una clase que pierde su sabor al hacerse explícitos. Sus autores los dejaron implícitos en primer lugar porque la discusión abierta amenazaba con destruirlos. Llamar a Jason un fanático, un bravucón, un ladrón y un sadista no ofrece ninguna de la delicia cómica que ofrece su conducta viciosa. Pero conversar con FAULKNER a espaldas de Jason es otra cosa. Observamos todo con él mientras este vicio se manifiesta para nuestro desprecio, nuestra aversión, nuestra risa e incluso nuestra lástima, tan fuerte es el efecto de su psicológica vitalidad. Esta técnica nos permite orillar las emocionantes regiones del melodrama sin turbación. Respirando los altos aires de la ironía, podemos ignorar cuán cerca hemos llegado a la fantasía gótica.

Lo que esto representa es que a este nivel moral descubrimos una clase de colaboración que puede ser una de las experiencias de lectura más satisfactorias. Colaborar con el autor proporcionando el origen de una alusión o descifrando un equívoco es una cosa. Pero colaborar con él proporcionando un maduro juicio moral es un deporte mucho más regocijante. Al tratar con Jason, debemos ayudar a FAULKNER a escribir su obra alzándonos a nuestro mejor y más perceptivo nivel. Cuando vemos la broma doble de que Jason no tiene nada contra «los judíos como individuos» sino simplemente contra «la raza», al referirnos a este párrafo solamente lo hacemos apelando a nuestra experiencia, a nuestro sentido moral y lógico y a nuestra experiencia pasada con fanáticos. Cuando hemos visto todo lo que FAULKNER ha metido en la frase, sentimos casi como si la hubiésemos escrito nosotros mismos, tan efectivamente ha exigido de nosotros nuestro mejor esfuerzo creativo.

Pero habiendo dicho todo esto, queda todavía una cuestión más extensa. ¿Por qué permitimos a veces, e incluso requerimos, la reticencia del autor y a veces requerimos la asistencia del autor? ¿Por qué el juicio explícito debería proscribirse de *The Sound and the Fury* y permitirse en *Barn Burning*? Cuando el hijo joven traiciona a su padre revelando los planes del padre para quemar el granero y entonces se escapa, para no volver, ¿por qué no sólo deberíamos permitir sino que deberíamos dar la bienvenida a un párrafo como el siguiente?

At midnight he was sitting on the crest of a hill. He did not know it was midnight and he did not know how far he had come. But there was no glare behind him now and he sat now, his back toward what he had called home for four days anyhow, his face toward the dark woods which he would enter when breath was strong again, small, shaking steadily in the chill darkness, hugging himself into the remainder of his thin, rotten shirt, the grief and despair now no longer terror and fear but just grief and despair. *Father. My father*, he thought. «He was brave!» he cried suddenly, aloud but not loud, no more than a whisper: «He was! He was in the war! He was in Colonel Sartoris' cav'ry!» *not knowing that his father had gone to that war a private in the fine old European sense, wearing no uniform, admitting the authority of and giving fidelity to no man or army or flag, going to war as Malbrouck himself did: for booty — it meant nothing and less than nothing to him if it were enemy booty or his own,*

No puedo pretender ninguna respuesta muy satisfactoria a la cuestión, que no puede ser contestada claramente contemplando las reglas generales sobre si la voz del autor es una imperfección. Podemos decir con cierta confianza que la mordacidad de la solitaria defensa del muchacho en la última trinchera de su padre se aumenta grandemente dejándonos saber que incluso aquella defensa es injustificada. Esto nos lleva un poco hacia una respuesta, pero nos deja sin guía al decidir cuándo y dónde la mordacidad puede ser realzada lícitamente de esta forma. Aunque los propósitos descritos en este capítulo, simpatía, confusión y los placeres de la ironía, son un tanto más específicos, y por consiguiente más útiles en la crítica que el realismo, la objetividad o la pureza, ninguno de ellos puede prescribirse para todos los casos literarios. Si son tratados como panaceas, pueden matar lo mismo que curar. Está muy bien decir que en esta obra el comentario es mejor y que en aquella la impersonalidad, pero ¿de qué le sirve al novelista tal acumulación de ejemplos cuando trata de tomar decisiones sobre la técnica? Seguramente hay «algunas» reglas generales.

Vuelvo brevemente a este problema más tarde. Pero ahora debo dirigirme hacia él a través de un examen prolongado del precio que debe pagar deliberada o inconscientemente, el novelista impersonal.

«Si algo de lo que he dicho parece sarcástico o chismoso, recuerda que es la locura y una mujer quien ha hablado.» ERASMO.

«Había atemorizado tanto a mi dama, que cuando yo sonreía para ella era toda una felicidad; y si le hacía una seña, venía dócil como un perro... Eduqué a mi esposa, de alta alcurnia, a besar mi mano, a quitarme las botas, a traerme cualquier cosa como una sirvienta, y siempre a pasarlo en grande cuando yo estaba de buen humor. Quizás confié demasiado en la duración de esta obediencia disciplinada, y olvidé que la misma hipocresía de la que participan — todos los tímidos son mentirosos en el fondo — puede ejercerse de forma desagradable, precisamente para engañarte.» THACKERAY, *Barry Lyndon*.

«Oh, si yo no pudiera decir que me he encontrado con más admiradores de Lovelace que de Clarissa.» SAMUEL RICHARDSON.

«Observe que es Eduardo quien habla, no es GIDE.» JEAN THOMAS.

«Una obra de arte que se tiene que explicar supongo que fracasa en su misión.» HENRY JAMES en *The Awkward Age*.



EX LIBRIS ARMAMENTUMQUE

Capítulo XI

El precio de la narrativa impersonal, I:

Confusión de distancia

«THE TURN OF THE SCREW» COMO ROMPECABEZAS

Si el autor que renunciase a su posición pública siempre dejase un delegado tan transparente como Jason Compson, podríamos detenernos aquí. Pero todos hemos sido chasqueados alguna vez por una especial combinación de cualidades favorables y desfavorables en un narrador o en un reflector. Quizás aún más importante, encontramos evidencia por todas partes de las inconveniencias de otros lectores, a veces en forma de una confesión pública de asombro, más a menudo en la forma de disputas, como el famoso juicio del pobre narrador de *The Turn of the Screw* de JAMES.

«...Se ha creado mucho misterio innecesario de la aparente ambigüedad» en *The Turn of the Screw*, nos dice un crítico que considera la palabra de la institutriz generalmente solvente.¹ Las propias declaraciones de JAMES sobre la institutriz sugieren que él, también, consideraría innecesaria la controversia sobre ella. «Por supuesto yo debía tomar una línea muy definida sobre mi joven mujer», escribió a H. G. WELLS. «La grotesca tarea de tener que crear su retrato, y la pueril psicología de tener que crear su pasado y su presente fue, al menos para mí, un trabajo muy difícil en el que se imponían la lucidez y la lógica absolutas así como una unidad de efecto. Por eso tuve que desestimar sus propias complicaciones subjetivas, como el juego de expresión y otros, y mantenerla impersonal excepto en el más obvio e indispensable detalle de limpieza, firmeza y coraje, sin los que ella

1 *The Freudian Reading of The Turn of the Screw* de ROBERT B. HEILMAN, *Modern Language Notes*, LXII, noviembre 1947, 441.

no hubiera tenido sus propias características.»² En una anotación dice: «La historia debe ser contada, tolerablemente clara, por un espectador u observador exterior.»³ Y en el prefacio su opinión es todavía la misma. «Verdaderamente, bajo tales condiciones expresa bien el carácter de una joven persona educada privadamente, cuando dice que es capaz de formular su propia declaración creíble de tan extraños asuntos. Ella tiene 'autoridad', que es mucho habérsela dado, y yo no pudiera haber llegado a tanto si desmañadamente hubiese pretendido más.»⁴ «Absoluta lucidez» y «unidad de efecto»; «sin complicaciones subjetivas» o «juego de tono»; un «observador exterior», «impersonal», con «autoridad», formulando su «creíble» declaración; sin duda las intenciones de JAMES son claras: está planteando uno de sus reflectores lúcidos... pero no demasiado. Su conciencia debe, como la de todos los observadores de JAMES, ser suficientemente «ofuscada, engañada, desconcertada, inquieta, impaciente, falible» para conectarla con la «situación general humana», para ser «completamente natural» y sin embargo «un médium suficientemente claro para presentar un todo».⁵ Como el héroe de *The Princess Casamassima* ella debe «sentir bastante y saber bastante» para el «máximo valor dramático sin sentir ni saber demasiado»; demasiado, por supuesto, se define como todo lo que pudiera destruir «la verosimilitud mínima» (pág. 69).

Todo esto parecería confirmar lo que se nos ha dicho por algunos de los críticos de JAMES, que él «se proponía claridad, nunca oscuri-

2 Carta a WELLS, 9 diciembre 1898, ed. Lubbock, *Letters*, Londres, 1920, I, pág. 306. Al reimprimir este comentario en *Henry James and H. G. Wells*, Urbana, Ill., 1958, LEON EDEL y GORDON RAY descartan su relevancia como prueba de que JAMES intentaba absoluta lucidez y unidad de efecto; todo lo que él hace es «explicar a WELLS cómo mantuvo a su institutriz 'impersonal,' de modo que ni se la menciona» (pág. 56). Así y todo «impersonal» en el contexto de JAMES significa que ella no tiene «complicaciones subjetivas propias», no hay «juego de expresiones» personal, ni se requieren correcciones por parte del lector de las opiniones personales de ella.

3 Las referencias del libro de notas son todas de *The Notebooks of Henry James*, ed. F. O. MATTHIESSEN y KENNETH B. MURDOCK, Nueva York, 1947. Referencias de las páginas a las notas en cualquier historia pueden encontrarse prontamente en el excelente índice *James, Henry, writings of*, págs. 421-23.

4 *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur, Londres, 1934, Nueva York, 1947, pág. 174.

5 Prefacio a *Roderick Hudson* en *The Art of the Novel*, pág. 16. Vid. también pág. 90. En los capítulos siguientes las referencias sin explicar de las páginas, en mi texto, son de *The Art of the Novel*.

dades; tal como si estuviese hablando a niños»,⁶ que «con JAMES el rastro se mantiene firmemente a través de los más tenebrosos y tortuosos recovecos del laberinto», que «la sospecha de inseguridad en su 'toque moral'... se desvanece completamente «si el lector está lo bastante 'alerta' para reconocer que 'no es JAMES sino sus personajes' los que tienen un incierto toque moral».⁷

Permanece el hecho de que los efectos de esta historia en los lectores de JAMES han estado lejos de ser claros. Por otro lado, muchos han encontrado a la institutriz completamente engañosa, incluso hasta el punto de negar la realidad de los fantasmas cuyas perversas obras nos relata: «... la joven institutriz que cuenta la historia es un caso neurótico de represión sexual, y los fantasmas no son fantasmas reales sino simplemente alucinaciones de la institutriz». «En cuanto uno ha recibido esta pista... uno se sorprende de cómo pudo haberlo pasado por alto. Sin embargo, hay una muy buena razón en el hecho de que en ninguna parte JAMES dé inequívocamente una cosa: casi todo desde el principio hasta el final puede interpretarse en cualquiera de los dos sentidos.» De esta manera se expresa EDMUND WILSON, y se le han unido muchos otros. «La institutriz... somete a Flora y a Miles... a todos los caprichos de su juicio progresivamente más y más trastornado, hasta que a través de un completo terror cae en un delirio con fiebre cerebral, y Miles, más duramente acosado que Flora, está literalmente espantado hasta morir.» Son arrastrados «hasta la destrucción por la fuerza del canibalismo emocional de su institutriz». Por otro lado, desde el principio ha habido muchos lectores que, como REBECA WEST, creerían en la palabra de la «honorable e intrépida dama». Entre estos grupos, como en toda controversia tal, están los que ven razones para un compromiso; LEÓN EDEL concede que los fantasmas son reales pero también conviene en que «cualquiera que desee tratar a la institutriz como un 'caso' psicológico recibe suficientes datos para permitirle la diagnosis de que ella está mentalmente disturbada».⁸

6 *The Old Man* de FORD MADDOX FORD en *The Question of Henry James*, ed. F. W. Dupee, Nueva York, 1945, pág. 51.

7 *The Method of Henry James*, JOSEPH WARREN BEACH, ed. rev., Filadelfia, 1954, págs. CXII, LXXVI.

8 LEÓN EDEL, nota introductoria a HAROLD C. GODDARD, *A Pre-Freudian Reading of The Turn of the Screw, Nineteenth-Century Fiction*, XII, junio 1957, página 2. Otras citas son de 1) EDMUND WILSON, *The Ambiguity of Henry James, Hound and Horn*, VII, abril, mayo 1934, págs. 385-406, reimpresso en *The Triple Thinkers*, Nueva York, 1938, y en F. W. DUPEE (ed.), *The Question of Henry James*, págs. 160-90; más tarde WILSON revisó su declaración, reivindicando que

Tal vez yo deba empezar admitiendo, relucamente ya que todo el encanto está en la otra parte, que para mí las intenciones conscientes de JAMES se realizan completamente: los fantasmas son reales, la institutriz ve lo que dice que ve. Lo que ve le molesta, como debiera ser. Ella es cándida, inocente, humana, decididamente inconsciente sobre muchas cosas que debiera conocer; no es un dechado de sabiduría ni integridad. Pero se comporta tal como pudiéramos esperar razonablemente de nosotros mismos bajo semejantes intolerables circunstancias.

No hace falta repetir toda la evidencia aquí. La mayoría de los argumentos que me parecen convincentes se plantearon por ROBERT LIDDELL ya en 1947, y ALEXANDER E. JONES ha resumido recientemente toda la disputa con admirable claridad.⁹ Uno pudiera pensar que estos cuidadosos argumentos conducirían a cualquiera a unirse a las filas de los lectores «rectos»: JOSEPH WARREN BEACH, CARL y MARK VAN DORIS, F. O. MATTHIESSEN, KENNETH MURDOCK, ELMER STOLL, PHILIP RHAV, OLIVER EVANS, GLENN REED, ROBERT B. HEILMAN, EDWARD WAGENKNECHT, KATHERINE ANNE PORTER, ALLEN TATE, F. R. LEAVIS, y tantos otros. ¿Cómo, pues, podemos explicar la persistencia de la teoría de la alucinación?

La tentación natural es atacar a los enemigos de la pobre institutriz, señalando su mala lógica, su obstinada supresión de la evidencia pertinente y su feliz indiferencia a las crasas inconsistencias en sus propias filas. Es difícil leer a través del material escrito sobre esta historia sin desear más muestras de respeto para los estándares de las pruebas. Pero puedo estar seguro de que aquellos a los que yo pueda acusar de freudianismo a rienda suelta tendrán listos sus propios epítetos, explicando mi lectura literal con referencia a mi mojigatería, a mi falta de sutileza, o a mi obstinada devoción a los métodos críticos tradicionales, carentes de imaginación.

Si solamenteuviésemos esta controversia, pudiéramos evitar la comedia de tales acusaciones mutuas reuniendo nuestras fuerzas y atacando a JAMES por incompetencia o mala fe. Obviamente él pudiera

motivos inconscientes condujeron a JAMES a su retrato de los efectos de la inhibición sexual (vid. *infra*, pág. 350); 2) OSBORN ANDREAS, *Henry James and the Expanding Horizon*, Seattle, Wash., 1959, págs. 46-47; 3) REBECA WEST, *Henry James*, Londres, 1916, pág. 97.

9 ROBERT LIDDELL, *The 'Hallucination' Theory of The Turn of the Screw, a Treatise on the Novel*, Londres, 1947, págs. 138-45; ALEXANDRE E. JONES, *Point of View in The Turn of the Screw*, PMLA, LXXIV, marzo 1959, páginas 112-22.

haber dejado las cosas más claras si hubiese querido. «Hay un cierto número de cuestiones esenciales» dice MARIUS BEWLEY en un talante que sin duda todos tenemos un momento u otro, «que simplemente no pueden contestarse sin rendir a *The Turn of the Screw* aquella clase de atención que una obra de arte no debiera requerir. Y sin embargo, las cuestiones no son banales si uno asume que una obra de arte tiene un valor moral».¹⁰

Pero *The Turn of the Screw* no está, de ningún modo, aislada. Si la reivindicación de BEWLEY es verdad, se aplica igualmente bien a *The Sacred Fount* y a una docena de historias de JAMES. El desacuerdo crítico manifestado a cualquiera que compare dos o tres críticos de una historia cualquiera es un escándalo.¹¹ Y no podemos detenernos con JAMES. Cientos de obras modernas presentan al lector precisamente el mismo tipo de problema planteado en *The Turn of the Screw*. Aunque la mayoría de las controversias potenciales presumiblemente nunca han visto la luz pública, la institutriz es solamente una del gran número de narradores indeterminadamente informales que han llevado a los lectores a la cotroversia pública. En tal situación ¿tiene todavía sentido decir «aquí el lector ha errado el camino y aquí el autor»? «Todos» juntos estamos en este río revuelto. Más que unirse al coro de acusaciones contra «el estúpido lector» o el «deliberadamente intrincado autor» valdría más la pena intentar comprender, en los dos capítulos próximos, el porqué la ambigüedad de efecto no intencional ha sido tan frecuente en la ficción desde JAMES.

INCONVENIENTES DE LA IRONÍA EN LA LITERATURA PRIMITIVA

Las confusiones de distancia no empezaron con la ficción moderna. En todos los períodos y en muchos diferentes géneros encontramos portavoces que ganan credulidad cuando debieran ser puestos en duda, o que llevan a los críticos a disputar el grado preciso de su falta de honradez. En el drama ¿es el villano siempre de fiar en el

10 *The Complex Fate*, Londres, 1952, pág. 110. Para otros relatos de las oscuridades de JAMES vid.: 1) ROBERT CANTWELL, *A Little Reality, Hound and Horn*, VII, abril-mayo 1934, págs. 494-505: «Antes de que JAMES hubiese ido muy lejos... se hizo casi imposible determinar, en cualquier obra particular, dónde cesó la ironía de sus comentarios...» (pág. 501); 2) JOSEPH WARREN BEACH, *The Method of Henry James*, págs. 247-49: «Y lo peor de todo esto es que, entre todos estos competidores, el lector está perplejo respecto a dónde colocar sus simpatías (en *The Awkward Age*).

11 Vid. Bibliografía, sec. V, B.

soliloquio?), en la sátira (¿dónde está RABELAIS en su obra?), en la ficción cómica (¿se ríe STERNE de su narrador en *A Sentimental Journey*?), en el monólogo dramático (¿cuál es el preciso juicio de BROWNING sobre sus muchos viciosos y necios portavoces?),¹² para resumir, siempre que el juicio explícito no ha estado disponible, han sobrevenido dificultades críticas, así como algunos deleites extraordinarios.

Si tenemos que ver lo que es claramente dificultoso en la ficción moderna, deberíamos estar seguros de las causas de las primeras dificultades con la distancia.

Falta de adecuada advertencia de que la ironía está presente. — La ironía de más éxito antes del período moderno advirtió inconfundiblemente, de una forma u otra, que no se podía confiar en el portavoz en *True History* de LUCIANO DE SAMOSATA, por ejemplo, ca. 170 d. C., el narrador se presenta como un embustero como tantos otros historiadores:

«Cuando me encuentro con un escritor de este tipo, no me importa que mienta; la práctica ya está bien establecida... No veo razón para renunciar a mi derecho a tal inventiva libertad de la que otros disfrutan; y, como no puedo consignar ninguna verdad, pues he llevado una vida muy monótona, caigo en la mentira, mentira siempre variada. Así, pues, voy a hacer la única declaración verdadera que ustedes esperan, la de que soy un embustero.»

Si bien tal advertencia no garantiza que las ironías vayan a ser fácilmente descifrables, por lo menos asegura que el lector estará en la senda correcta.

Por supuesto que la advertencia no necesita ser una declaración directa. Cualquier grotesca disparidad entre el dicho y el hecho, o entre el dicho y el hecho, servirá para el caso. Aunque uno pueda ser engañado, por ejemplo, por el principio de *Jonathan Wild*, el engaño no dura mucho.

As it is necessary that all great and surprising events, the designs of which are laid, conducted, and brought to perfection by the utmost force of human invention and art, should be produced by great and eminent men, so the lives of such may be justly and properly styled the quintessence of history. In these, when delivered to us by sensible writers, we are not only most agreeably entertained,

¹² Vid. nota 39, pág. 44.

¹³ *Works*, traduc. H. W. y F. C. FOWLER (Oxford, 1905), II, pág. 137.

but most usefully instructed; for, besides the attaining hence a consummate knowledge of human nature in general; of its secret springs, various windings, and perplexed mazes; we have here before our eyes livery examples of whatever is amiable or detestable, worthy of admiration or abhorrence, and are consequently taught, in a manner infinitely more effectual than by precept, what we are eagerly to imitate or carefully to avoid.

Hasta este punto uno no tiene una razón inequívoca para dudar de la veracidad del narrador de FIELDING. Es bastante fácil imaginar a un autor hablando así. No estamos completamente desengañados hasta el quinto párrafo.

But before we enter on this great work we must endeavor to remove some errors of opinion which mankind have, by the disingenuity of writers, contracted: for these, from their fear of contradicting the obsolete and absurd doctrines of a set of simple fellows, called, in derision, sages or philosophers, have endeavoured, as much as possible, to confound the ideas of greatness and goodness; whereas no two things can possible be more distinct from each other, for greatness consists in bringing all manner of mischief on mankind, and goodness in removing it from them.

Con este párrafo cualesquiera que sean las débiles sospechas que se hayan levantado por el estilo pomposo de los primeros párrafos se convierten en certezas. A menos que estemos preparados, sin ironía, a permitirle separar la grandeza de la bondad, a menos que pensemos, con el narrador, que un hombre que «trae toda clase de daños sobre la humanidad» se hace realmente grande al obrar así, estamos forzados a trasladarnos de las creencias abiertas del narrador a las creencias implícitas del autor. Al fin del capítulo nadie puede creer que el mismo autor considera la bondad en un gran hombre como «vulgaridad e imperfección» o que como su narrador, desea que el lector «concurra con nosotros concediendo a Jonathan Wild el título de *El Grande*».

Sin tales indicios inequívocos, la ironía siempre ha creado dificultades, y no hay razón apriorística para suponer que la culpa es del lector. Podemos vernos tentados a reír de los tontos «tories» (conservadores), que fueron admitidos por el fingido «tory» de DEFOE cuando defiende la exterminación en *The Shortest Way with the Dissenters* (1702). Pero como DEFOE nos da una representación realista, sin facilitar las evidencias para su desenmascaramiento, apenas sorpren-

de que ninguno de sus primeros lectores «imaginase que pudiera ser escrito por un liberal».¹⁴ Un lector inteligente tanto si es miembro de una iglesia como si es disidente, podría leer fácilmente cada palabra sin que se le levantase su sospecha, porque el fingido «tory» no presenta ni un solo argumento que no pudiera haber sido presentado por un auténtico conservador fanático. Por supuesto un atento estudiante de la polémica reconocería incluso en una primera lectura que los argumentos son plausibles; pero también lo son los argumentos de mucha polémica seria. La línea dialéctica que permite al portavoz de DEFOE alcanzar la conclusión de que la auténtica caridad dicta la exterminación de los disidentes es, al fin y al cabo, común en su forma con gran parte de la retórica fanática: «Es crueldad matar una serpiente o un sapo a sangre fría, pero el veneno de su naturaleza hace que sea una caridad para nuestros vecinos destruir a estas criaturas, no por ninguna herida personal recibida, sino por prevención; no por el mal que hayan hecho sino por el mal que puedan hacer.» «Moisés era un hombre manso y misericordioso y, sin embargo, con qué furia corrió por el campamento y cortó los cuellos de treinta y tres mil de sus queridos 'israelitas' que cayeron en la idolatría. ¿Cuál fue la razón? Era misericordia hacia el resto para dar ejemplo y prevenir la destrucción de todo el ejército.»¹⁵

Para nosotros, al conocer toda la historia del folleto, las señales de las intenciones de DEFOE pueden parecer claras. ¿Cómo pudieron sus contemporáneos haber dejado de reconocer lo absurdo de este argumento? Pero si comparamos la representación maestra de DEFOE con la más avanzada sátira de *A Modest Proposal* de SWIFT, vemos que el argumento de crueldad en masa de DEFOE es muy diferente de la propuesta similarmente cruel en SWIFT. La crueldad defendida por el «tory» de DEFOE, en nombre de la misericordia, no es inaudita, ni increíble, ni más allá de toda experiencia humana; los herejes han sido exterminados antes, como lo sabían todos sus lectores, y lo serán nuevamente. Así, pues, el razonamiento que debe haber parecido a

14 De un folleto publicado en Londres en 1703: *La Nueva Asociación, Parte II, Edición revisada y ampliada, con posteriores mejoras, como otro de los últimos presbiterianos escoceses, además de lo que se menciona en la parte anterior... Una respuesta a algunas objeciones en la pretendida explicación de Daniel de Foe, en las consideraciones sobre el camino más corto...* (pág. 6). Debo esta referencia a mi colega, LEIGH GIBBY. Para una discusión de la diferencia entre la representación y la clase de ironía que juega limpio con el lector, vid. IAN WATT, *The Rise of the Novel*, Berkeley, California, 1957, pág. 126.

15 *The Shortest Way with the Dissenters*, Londres, 1702, págs. 18-20. Cf. *Pour encourager les autres* de VOLTAIRE.

cualquier disidente tan enteramente exasperante y ridículo como el razonamiento de SWIFT en favor del canibalismo de niños, no era increíble incluso a los disidentes; por el contrario, era aterrador, y de este modo para ellos la ironía se desvanecía; por otro lado para los «tories» debe haber sido a la vez aterrador y regocijante; hasta para los conservadores moderados no parecería imposible, en una primera lectura, que un conservador radical razonase de este modo.

Lo que es aún más falaz es que las llamadas a la acción, si así podemos llamarlas, no son de ninguna manera abiertas mentiras. Acusa a los disidentes de haber sido crueles, inmoderados e injustos. La mayoría de los disidentes deben haber sospechado que la acusación era verdad en parte al menos. De modo que el alegato «No, 'señores', el tiempo de misericordia ha pasado, su 'día de gracia' está terminado; ustedes debieran haber practicado la paz, la moderación y la caridad, si esperaban éstas para ustedes mismos» (pág. 3), es perfectamente válido dentro de sus propios límites; y a diferencia de los razonamientos «justos» con que SWIFT comienza *A Modest Proposal*, no origina, a medida que el folleto nos lo aclara, argumentos que sean evidentemente absurdos para todos los hombres razonables de ambas partes.

Finalmente, dentro del folleto no hay una declaración de un programa positivo que, interpretado adecuadamente, revele la verdadera posición del autor. Incluso después de que estamos prevenidos de la ironía, no podemos descubrir en el folleto cuál sea la posición de DEFOE. Compárese este método con la declaración traspuesta de SWIFT de sus propias creencias al finalizar *A Modest Proposal*: «Por eso no dejen que nadie me hable de otras medidas: gravar a nuestros propietarios ausentes con cinco chelines por libra; no usar ropas ni muebles como no sean producidas o manufacturados en el país; rechazar totalmente...», la lista de las verdaderas propuestas de SWIFT, tal como las rechazó su portavoz, sigue media página, en letra cursiva. No hay nada igual en DEFOE. Si leyésemos este folleto inadvertidos, con su absoluta consistencia de expresión y sinceridad de propósito en cada página, fácilmente pudiéramos cometer el error hecho por los contemporáneos de DEFOE.

Ahora la cosa curiosa sobre esta comparación con SWIFT es que solamente en términos de consistencia real, el método de DEFOE pudiera parecer el mejor. Mantiene una presentación dramática y realista de cabo a rabo, y no se ocupa de cualquiera de los guiños o de los golpes en las costillas de SWIFT. Si juzgamos de acuerdo con los criterios abstractos de expresión o de distancia, la obra de DEFOE

es la mejor. Es ciertamente más importante como precursora de la ficción moderna.¹⁶ Pero si estamos preparados, como creo que debemos estar, a juzgar las intenciones comprendidas como las reveladas en la estructura total, la obra de SWIFT es superior en su disposición por sacrificar la coherencia a la fuerza satírica.¹⁷

Complejidad extrema, sutileza o reserva de las normas a inferir. Aun cuando el lector esté sobre aviso, siempre tendrá dificultad si las normas no declaradas no son pasablemente simples y convenidas generalmente. El debate de dónde queda SWIFT en el cuarto libro de *Los viajes de Gulliver* se mantiene hoy aparentemente tan vivo como nunca lo estuvo, no porque SWIFT haya dejado ninguna duda sobre la presencia de la ironía sino porque es muy difícil saber cuánta distancia hay entre Gulliver y SWIFT y cuál de los entusiasmos del viajero por los Houyhnhnms es precisamente excesivo. Cualquiera que sea el detalle satírico de SWIFT, ni es suficientemente un lugar común, ni es suficientemente simple para ser fácil de descifrar. ¿Está de acuerdo con Gulliver que «estos nobles houyhnhnms están dotados por la naturaleza con una disposición general para todas las virtudes» (cap. VIII), o está SWIFT atacando, a espaldas de Gulliver, las «absurdas criaturas» que, en su frío racionalismo, «representan la deística presunción de que la humanidad no necesita de las virtudes específicamente cristianas»?¹⁸ Como dice el profesor SHERBURN, es

16 *The Makers of the British Novel* de ROBERT C. RATHBURN, en *From Jane Austen to Joseph Conrad*, ed. Robert C. Rathburn y Martin Steinmann, Jr., Minneapolis, Minn., 1958, págs. 3-22, esp. pág. 5: «DEFOE usaba el recurso de una persona tan bien que su sátira tenía un doble efecto irónico por el cual las personas satirizadas le tomaban en serio... El folleto llevó a DEFOE a la picota, pero también mostró su habilidad en escribir desde un supuesto punto de vista.»

17 También podríamos decir que nuestro deleite cómico es menor en DEFOE aún si sabemos que el folleto es irónico, porque tenemos menos objetos a ridiculizar: 1) ningún lector podría concebiblemente ser ridículo al dejar de comprender; 2) el portavoz mismo es menos absurdo que el de SWIFT. Cuanto más real es su interpretación, tanto menos ridículamente exagerado será, y tanto menos crearemos justo reímos de él o de los lectores engañados por él.

18 *The Personality of Jonathan Swift* de IRWIN EHRENPREIS, Londres, 1958, pág. 102. Una bibliografía sustancial de la controversia sobre este libro puede encontrarse en *Jonathan Swift and the Age of Compromise* de KATHLEEN WILLIAMS, Lawrence ed., Kansas, 1958, pág. 177. Vid. también *The Masks of Jonathan Swift* de WILLIAM BRAGG EWALD, Jr., Oxford, 1954. GEORGE SHERBURN y R. S. CRANE han dado lo que me parece un argumento sólido al rechazar la interpretación fuertemente irónica de los Houyhnhnms (*Errors concerning the Houyhnhnms* de SHERBURN, *Modern Philology*, LVI, noviembre 1958, págs. 92-97); *The Houyhnhnms, the Yahoos, and the History of Ideas* de CRANE, en *Reason and Imagination: Studies in the History of Ideas 1600-1800*, ed. J. A. Mazzeo,

improbable que «haya nunca un acuerdo unánime sobre lo que SWIFT está haciendo en el cuarto viaje de Gulliver» (pág. 92). A menos que haya habido alguna pérdida permanente de indicios de la intención que eran claros para los contemporáneos de SWIFT, debemos concluir que o bien las normas de SWIFT son demasiado complejas o bien sus relaciones con las opiniones de Gulliver son demasiado complicadas.

Incluso si concluimos que el cuarto libro se ha dejado indescifrable hasta cierto punto, podemos por supuesto, estar conformes con la moda corriente y alabar a SWIFT por sus ambigüedades más que condenarlo por su falta de convicción. Pero no importa en qué lado caigamos, deberíamos estar seguros de que la ambigüedad que aceptamos se pagará con una pérdida de la fuerza satírica. A menos que estemos completamente seguros de que SWIFT valoraba las sutilezas y ambigüedades más que la efectividad en comunicar un mensaje más simple, debemos considerar la posibilidad de que alguien, el autor o el lector, se haya descarriado.

Afortunadamente mi observación principal no depende aquí de una apreciación de culpa: siempre que un autor impersonal nos pida que inferamos diferencias sutiles entre las normas de su narrador y las suyas, probablemente vamos a vernos en apuros.

Ciertamente esta dificultad aparece en *Moll Flanders*. Por cierto que sería un lector inteligente el que estuviera seguro de precisamente cuánta conducta de Moll se juzga conscientemente y se repudia por DEFOE. IAN WATT, uno de los comentadores más útiles, encuentra muchos párrafos en los que no puede decidir si el juicio del lector va sólo contra Moll o también contra DEFOE. Moll cuenta a su amante, por ejemplo, que ella nunca le engañaría voluntariamente; añade «nada de lo que me ocurrió en mi vida quedó tan impreso en mi corazón como esta despedida. Le reproché en mis pensamientos mil veces por haberme abandonado, pues hubiera ido con él por todo el mundo, incluso mendigando. Encontré en su bolsillo diez guineas, su reloj de oro y dos pequeños anillos». ¹⁹ ¿Considera DEFOE esta frase final como la inconsciente traición propia de Moll, como tiendo a creer, o se traiciona DEFOE a sí mismo con ella? WATT concluye que,

Nueva York, 1962. Pero el problema es que la decisión es aquí extremadamente difícil.

19 *The Rise of the Novel*, pág. 125. WATT proporciona una completa discusión de interpretaciones recientes de DEFOE como un convincente irónico. Para un trato más favorable de las ironías de DEFOE, vid. ALAN D. MCKILLOP, *The Early Masters of English Fiction*, Lawrence, Kan., 1956, cap. I.

aunque DEFOE «revela» las argucias de Moll que ocultan su doble lealtad al amante y a su propia preservación económica, «hablando en sentido estricto no los describe» ya que él mismo es su víctima; «consecuentemente Moll Flanders es, indudablemente, un objeto irónico, pero no es una obra de ironía» (pág. 130). Cada cual encuentra algunos ejemplos de ironía intencional en la novela; cada uno encuentra momentos donde DEFOE parece delatarse. Pero hay un gran espacio en la conducta de Moll donde para la mayoría de nosotros sería difícil decidir si las inconsistencias que nos divierten fueron propuestas por DEFOE.

El lector al que estos problemas no le preocupan, puede argüir que su opinión del libro no depende de si el artista estaba situado por encima de sus ironías. Pero para la mayoría de nosotros la cuestión es importante: nos encontramos riendo de sus personajes y también del autor; nuestra opinión del libro como arte debe sufrir. En cualquier caso, tanto si leemos *Moll Flanders* al estilo de WATT o si nos unimos a aquellos que consideran a DEFOE como un gran irónico, es claro que la opinión de Moll nos ha creado dificultades que DEFOE pudiera no haberse propuesto; la misma calidad de nuestro interés en el libro depende de decisiones que incluso ahora, más de doscientos años después del evento, no pueden tomarse con ninguna seguridad.

Realismo psicológico vívido. — Ya hemos visto, particularmente en *Emma* cuán intensamente obra en contra de nuestra capacidad de juicio una introspección prolongada de un personaje. Una de nuestras dificultades en *Moll Flanders* es que este efecto obra en nosotros para suavizar nuestro juicio sobre sus peores fechorías y para confundirnos sobre sus yerros menores. TROLLOPE informó que incluso un carácter tan vicioso como el protagonista de *Barry Lyndon* de THACKERAY (1844), le produjo este efecto.

El villano cómico que cuenta su propia historia es culpable de cualquier concebible bajeza, dañando deliberadamente a casi todos los demás en el libro; emplea los más extraños argumentos para auto-justificarse y a diferencia de Moll muere sin arrepentirse. Y sin embargo, como dice TROLLOPE, «su historia está escrita de tal modo que es casi imposible no mantener un cierto sentimiento amistoso hacia él... El lector se ve arrastrado por su franqueza y energía hasta casi alegrarse cuando tiene éxito, y a apesadumbrarse con él cuando se viene al suelo».²⁰ No fue solamente TROLLOPE el que se apesadum-

20 Thackeray, Londres, 1882, pág. 71. Primera edición, 1879.

braba; muchos lectores cayeron en la red de la vitalidad retórica de Barry London. Les desconcertó encontrarse a sí mismos excusando sus crímenes, y entonces se quejaron de la inmoralidad de THACKERAY.²¹ Al ofrecerles el tipo de realidad mental indomable, y esto de primera mano, se encontraron, como el mismo THACKERAY, «hartos de estos pillos».²²

RICHARDSON estaba afligido al saber que sus lectores hasta admiraban a aquel pecador empedernido, Lovelace. Pero así que Lovelace ha tenido una oportunidad de hablar por sí mismo, tal como la forma epistolar le permite hacerlo, nuestro sentimiento hacia él será de dos filos, incluso en el momento en que tememos por Clarissa más intensamente. A diferencia de nuestra reacción ante los villanos, vistos sólo desde el exterior, nuestro sentimiento es una combinación de abominación natural y de sentimiento natural de compañerismo; aunque sea malo, está hecho de la misma sustancia que nosotros. No es sorprendente que las intenciones de RICHARDSON hayan sido neutralizadas por este efecto.²³

EL PROBLEMA DE LA DISTANCIA EN «A PORTRAIT OF THE ARTIST» (*Retrato del artista adolescente*)

Todos reconocen que cada una de estas tres causas de dificultad está presente en cierta ficción moderna, frecuentemente en formas mucho más engañosas que todo lo encontrado en obras anteriores. Cada una de ellas puede crear dificultades por sí sola. Y en alguna ficción moderna las tres están presentes. No hay advertencia, ya sea explícita o en forma de crasa disparidad entre el dicho y el hecho; la relación del narrador irónico con las normas del autor es extraordinariamente compleja, y las normas son en sí mismas sutiles y reservadas; y la propia vitalidad mental del narrador domina la escena y gana nuestra simpatía.

Es en el último de estos tres efectos donde la ficción moderna ha ido mucho más allá de lo experimentado antes de FLAUBERT. La

21 Vid. *The Buried Life* de GORDON N. RAY, Cambridge, Mass., 1952, páginas 28 y sigs.

22 *Thackeray* de TROLLOPE, pág. 76. Para un informe de dificultades similares en SMOLLET, vid. *Early Masters*, de McKILLOR, págs. 147-50.

23 Vid. *The Rise of the Novel* de WATT, pág. 212: «BALZAC, por ejemplo, en 1837 consideró apropiado aclarar que siempre hay dos lados en una cuestión, al preguntar lo que ciertamente se consideró un floreio retórico: ¿quién puede decidirse entre una Clarissa y un Lovelace?»

apología implícita de *Emma* escrita por JANE AUSTEN decía, en efecto: «la visión de Emma es la visión de usted, por lo tanto perdónela». Pero los autores modernos han aprendido a proporcionar esta apología en una forma mucho más insistente. Las profundas inmersiones de las introspecciones modernas, las varias corrientes de conciencia que intentan dar al lector un efecto de pensamiento y sensación vivas, son capaces de cegarnos a la posibilidad de formular nuestros propios juicios no compartidos por el narrador ni por el reflector.

Si un genial constructor de rompecabezas se hubiera propuesto crearnos la mayor dificultad posible, no hubiera podido hacer más que lo hecho en algunas obras modernas en las que el efecto del profundo enredo se combina con la demanda implícita de que mantenamos nuestra capacidad de juicio irónico. La dificultad con *Moll Flanders*, un genio tal de la confusión pudiera imaginarse diciéndose a sí mismo, es que las evidentes diferencias entre la heroína y el autor proporcionan demasiadas guías. Vamos, pues, a escribir un libro que parezca la autobiografía del autor, usando muchos detalles de su propia vida y de sus opiniones. Pero no podemos estar satisfechos con los problemas morales que están, al fin y al cabo, mucho menos sujetos a controversia que las cuestiones intelectuales y estéticas. Exigimos, pues, el juicio preciso del lector sobre un grupo muy elaborado de opiniones y de acciones en los que el héroe a veces tiene razón, a veces está ligeramente equivocado, y a veces absurdamente descarriado. Sólo para estar seguros de que las cosas no son demasiado claras, finalmente atemos fuerte al lector con la conciencia del protagonista ambiguamente desencaminado de modo que nada interfiera con su delicia de inferir los precisos pero cambiantes grados de distancia que operan punto por punto en todo el libro. Podemos estar seguros que algunos lectores considerarán el libro como estrictamente autobiográfico, otros se desviarán funestamente al pasar por alto las ironías propuestas y al descubrir las que no están. Pero para el extraño lector que pueda seguir su camino a través de esta jungla, el deleite será realmente grande.

El gigante con quien todos nosotros debemos luchar a brazo partido al respecto es, sin duda, JOYCE. Excepto por ocasionales bravatas, nadie ha pretendido nunca que JOYCE sea, realmente, claro. En todas las llaves maestras y guías de clase hay una suposición explícita de que sus últimas obras, *Ulysses* y *Finnegans Wake*, no pueden leerse; solamente pueden estudiarse. El mismo JOYCE estaba siempre explicando sus obras y es claro que él no vio nada reprehensible en el hecho de que no se las podía concebir como estando enteramente colocadas

sobre sus propios pies. Los problemas del lector se manejan, si hay que manejarlos, con la retórica facilitada fuera de la obra.

Pero las dificultades con la distancia que son pertinentes aquí no pueden desaparecer simplemente con el estudio. Se pueden buscar oscuras alusiones hasta encontrarlas, pueden trazarse formas de imaginación y tema; gradualmente se ha acumulado a través de los años una gran cantidad de erudición, e incluso hay actualmente una cierta unidad de acuerdo sobre bastante de la misma. Pero para los asuntos más fundamentales, las llaves maestras y las guías son de poca utilidad, porque desafortunadamente no concuerdan en absoluto. Está bien saber que en *Ulises* Stephen representa, en cierto modo, a Telémaco y Bloom a su errabundo padre, Ulises. Pero sería también útil saber si la obra es cómica o patética, o trágica, o si es una combinación de estos elementos. ¿Puede decirse que dos lectores hayan leído el mismo libro si uno piensa que termina positivamente y el otro cree que el final es pesimista? Realmente no es una explicación decir que JOYCE ha tenido éxito al imitar la vida tan bien que sus libros, como la vida misma, parecen totalmente ambiguos, totalmente abiertos a cualquier interpretación que el lector quiera establecer sobre ellos. Incluso WILLIAM EMPSON, aquel perceptivo, y a veces excesivamente ingenioso profeta de la ambigüedad, se encuentra incapaz de ser completamente condescendiente hacia las interpretaciones antitéticas. En un largo y singular ensayo, al argüir que el movimiento esencial de *Ulysses* es hacia un fin favorable, con los Blooms y Stephen reunidos, admite que hay dificultades que surgen de la clase de libro que es: «no sólo rechaza contarle el fin de la historia, también rechaza contarle lo que el autor cree que hubiese sido un buen final de la historia». Y sin embargo, casi en el mismo instante puede escribir como si considerase a los críticos anteriores culpables en cierto modo por no haber llegado a «sus» mismas conclusiones sobre el libro. «Dicho sea de paso, no tengo paciencia con los críticos que dicen que es imposible en todo caso discernir si JOYCE supone que un efecto literario sea irónico o no; si no saben esto no tiene gracia, deberían saberlo.»²⁴ Bueno, pero ¿por qué deberían saberlo? ¿Quién va a intermediar entre EMPSON y aquellos a quien ataca, o entre LAWRENCE THOMPSON, en su interpretación del libro como comedia, y aquellos críticos con los que él está «decididamente en contra», STUART GILBERT, EDMUND WILSON, HARRY LEVIN, DAVID DAICHES y T. S. ELIOT, cada uno

24 *The Theme of Ulysses*, *Kenyon Review*, XVIII, invierno 1956, páginas 36, 31.

de los cuales presupone, dice, que «el talento artístico de JOYCE es esencialmente un modo no cómico, o que la comedia en *Ulysses* es más bien un efecto que una causa»?²⁵

¿Es posible que no haya diferencia entre si reímos o si no reímos? ¿Podemos defender el libro aún como una mezcla realista, como la vida misma, a menos que podamos declarar con alguna precisión cuáles son los ingredientes que se han mezclado?

Más que proseguir tales cuestiones generales sobre las últimas obras difíciles de JOYCE, será más útil observar de cerca aquella obra anterior para la que no se creyó necesaria una llave maestra, *A Portrait of the Artist as a Young Man* * (1916). Todos parecen de acuerdo ahora que es una obra maestra indiscutible bajo cualquier punto de vista, y todavía podemos plantearnos libremente algunas preguntas irreverentes.

La estructura de esta obra «sin autor» se basa en el crecimiento de un muchacho sensible a un joven adulto. Las fases de su crecimiento se escalonan distintamente con gran cuidado. Cada una de las cuatro secciones finaliza un período de la vida de Stephen con lo que, en un anterior borrador, JOYCE llama epifanía: una revelación peculiar de la realidad interior de una experiencia, acompañada de un gran júbilo, como en una experiencia religiosa mística. Cada una viene seguida por el comienzo de un nuevo capítulo a un nivel muy prosaico e incluso deprimente. Evidentemente aquí hay una cuidadosa preparación estructural. ¿Para qué? ¿Para una transformación, o simplemente para un retorno cíclico? ¿La exaltación final es una liberación de los deprimentes aspectos de la vida irlandesa que han inficionado las experiencias anteriores? ¿O significa la quinta vuelta un ciclo sin fin? En cualquier caso ¿Stephen ha de ser visto siempre con la misma seriedad mortal con la que se ve a sí mismo? ¿Acaso crece para su madurez artística? Cuando el joven sale de Irlanda al exilio, ¿va por la millonésima vez al encuentro de la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua «de su alma» la conciencia increada de su raza, vamos a considerar, con HARRY LEVIN, como un retrato completamente serio del artista Dédalo, rezando a su tocayo Dédalo, para que le asista «ahora y siempre»?²⁶ ¿O es el estilo pomposo, como nos dice MARK SCHORRER, la señal de JOYCE de que el joven Icaro está volando demasiado cerca del sol, con la «excesiva relajación lírica»

25 *A Comic Principle in Sterne-Meredith-Joyce*, Oslo, 1954, pág. 22.

* *Retrato del artista adolescente* de JAMES JOYCE, Editora del Consejo Nacional de Cultura, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1964.

26 *James Joyce*, Norfolk, Va., 1941, págs. 58-62.

del estilo final de Stephen puntualizando «la naturaleza ilusoria de toda ambición»?²⁷ El joven se toma a sí mismo y a su vuelo con tremenda solemnidad. ¿Deberíamos hacer lo mismo?

Para ver las dificultades claramente, consideremos tres episodios cruciales, todos de la sección final: su rechace al sacerdocio, su exposición de lo que él considera ser estéticas tomísticas, y su composición de un poema.

¿Es su rechace del sacerdocio un triunfo, una tragedia o simplemente una comedia de errores? La mayoría de lectores, incluso aquellos que siguen la nueva tendencia de interpretar a Stephen irónicamente parecen haberlo interpretado como un triunfo: el artista se ha liberado de una de las cadenas que le amarraban. Para CAROLINE GORDON ésta es una interpretación seriamente equivocada. «Sospecho que *Portrait* de JOYCE ha sido mal interpretado por toda una generación.» Considera el rechace como «el retrato de un alma que está siendo condenada por toda la eternidad sorprendida en el momento de prever y reconocer su condenación» y cita como evidencia la caída de Ícaro y la propia declaración de Stephen a Cranly de que no tiene miedo de cometer una equivocación, «incluso una gran equivocación, una equivocación para toda la vida y quizá para la eternidad también».²⁸ Entonces ¿qué *Portrait* elegimos, el del alma artística abriéndose camino con éxito hacia su necesaria libertad o el del hijo de Dios eligiendo, como Lucifer, su propia condenación? No hay dos libros que pudieran estar más alejados el uno del otro que los que entrevemos aquí. Puede haber un núcleo suficiente de lo que es simplemente interesante para salvar el libro como una gran obra de la sensibilidad, pero a menos que estemos dispuestos a batirnos en retirada hacia la cháchara y el relativismo incommunicable, no podemos creer que sea a la vez un retrato del prisionero libertado y un retrato del alma encadenándose a sí misma.

Los críticos lo han tenido todavía más difícil con la teoría estética de Stephen, ostensiblemente tomada de Santo Tomás de Aquino. ¿Es el libro mismo, como nos dice GRANT REDFORD,²⁹ una «objetivación de una proposición artística y un método anunciado por un personaje central» logrando para JOYCE «la integridad, la armonía y el

27 *Technique as Discovery*, *Hudson Review*, I, primavera 1948, págs. 79-80.

28 *How to Read a Novel*, Nueva York, 1957, pág. 213.

29 *The Role of Structure in Joyce's 'Portrait'*, *Modern Fiction Studies*, IV, primavera 1958, pág. 30. Vid. también *James Joyce* de HERBERT GORMAN, Londres, 1941, pág. 96, y *James Joyce's Ulysses* de STUART GILBERT, Londres, 1930, páginas 20-22.

resplandor» que Stephen celebra en su teoría? ¿O es, como dice el padre NOON, un irónico retrato de la estética inmadura de Stephen? JOYCE quería autorizar las manifestaciones de Stephen, nos cuenta el padre NOON, «requiriendo la atención de sus propias preocupaciones literarias más sofisticadas», y permanece aparte de la estética tomística, observando como Stephen yerra el blanco en su afán por una narración dramática impersonal. «La comparación del artista con el Dios de la creación», tomada «directamente» por muchos críticos, es para el padre NOON, «el climax del desarrollo irónico de la estética de Dédalo por JOYCE». ³⁰

Finalmente, ¿qué hay de la preciosa pastorela? ¿Intenta JOYCE que sea tomada como una seria señal del sentido artístico de Stephen, como un signo de su genuina pero divertidamente presuntuosa precocidad o como algo completamente diferente?

¿No estás cansada de los ardientes caminos,
Tentación del caído Serafín?
No hables más de los días encantados.

Tus ojos han encendido el corazón del hombre
Y has logrado tus deseos: él.
¿No estás cansada de los ardientes caminos?

Apenas nadie se ha comprometido en público sobre la calidad de este poema. ¿Vamos a reírnos de Stephen o a compadecerle en su torturado anhelo? ¿Vamos a maravillarnos de su habilidad o a burlarnos de su presunción? ¿O vamos a decir simplemente «qué notable introspección en el tipo de poema que se escribiría por un adolescente enamorado, si tuviera inclinaciones artísticas»? El poema, se nos dice, «le envolvía como una nube resplandeciente, le envolvía como agua con vida líquida y como una nube de vapor, o como aguas circunfluentes en el espacio las letras líquidas del discurso, símbolos del elemento del misterio, nacían en su entendimiento». Al recordar la fórmula de JEAN PAUL de «ironía romántica», «baños calientes de sentimiento seguidos por frías duchas de ironía», solamente podemos preguntar aquí qué grifo se ha abierto. ¿Vamos a desfallecer o a reír?

Algunos críticos contestarán sin duda que estas cuestiones son irrelevantes. La pastorela no está para ser juzgada, sino para ser sentida; dentro de la obra de arte, la teoría estética ni es verdadera ni es

30 *Joyce and Aquinas* de WILLIAM T. NOON, S. J., New Haven, Conn., 1957, págs. 34, 35, 66, 67. Vid. también *The Portrait in Perspective*, Kenyon Review, X, verano 1948, págs. 361-81.

falsa, sino simplemente «consistente» con la obra de arte, es decir, consistente con el carácter de Stephen en este punto. Para leer adecuadamente la literatura moderna debemos rehusar el preguntar cuestiones irrelevantes sobre la misma; debemos aceptar el «retrato» y no preguntar más si una mujer pintada por Picasso es moral o inmoral. «Todos los hechos de cualquier clase» como lo dice GILBERT «mentales o materiales, sublimes o risibles, tienen una equivalencia de valor para el artista». ³¹

Esta respuesta, que pudiera ser liberadora en una etapa de nuestro desarrollo apreciativo no sólo del arte moderno sino de todo arte, se vuelve cada vez menos satisfactoria cuanto más la consideramos. Ciertamente no parece haber sido la actitud básica de JOYCE, aunque frecuentemente era engañoso al respecto. ³² La creación y el disfrute del arte nunca pueden ser una actividad completamente neutral. Aunque diferentes obras de arte requieren diferentes clases de juicio para su disfrute, la posición tomada en los capítulos III al V debe subsistir: ninguna obra, ni siquiera la obra lírica más corta, puede escribirse en completa neutralidad moral, intelectual y estética. Podemos juzgar falsamente, podemos juzgar inconscientemente, pero ni siquiera podemos concebirlo sin juzgar sus elementos, viéndolos figurados en una cierta especie de objeto. Incluso si negásemos que la secuencia de acontecimientos tiene relevancia en el sentido de ser verdaderamente correlativa, aquella negativa sería en sí misma un juicio sobre la rectitud de las acciones y las opiniones de Stephen en cada etapa: decidir que no está creciendo es tanto juicio sobre sus acciones como decidir que se está haciendo más y más maduro. Actualmente cada uno de nosotros interpreta el libro como un cierto tipo de secuencia progresiva, y al hacer esto juzga acciones y opiniones subsiguientes ser más o menos morales, sensibles, maduras, intelectualmente, que aquellas a las que siguen. ³³ Si sintiésemos que la cuestión de la actitud precisa de JOYCE hacia la vocación de Stephen, su estética, y su pastorela fuesen irrelevantes, apenas disputaríamos el uno con el otro sobre ellas. Con todo, en una reciente bibliografía, cuento hasta

31 *James Joyce's Ulysses*, pág. 22.

32 RICHARD ELLMANN concluye que tanto si lo sabemos como si no, «el tribunal de JOYCE está, como el de DANTE o el de TOLSTOY, siempre en sesión», *James Joyce*, Nueva York, 1959, pág. 3.

33 NORMAN FRIEDMAN lo considera «un tributo al genio dramático de JOYCE que un católico pueda simpatizar con la descripción en la novela de los valores católicos que el héroe rechaza». *Point of View in Fiction*, PMLA, LXX, diciembre 1955, págs. 11-84. Pero esto no significa decir que los lectores católicos tengan razón, o que no necesitemos tomar una decisión al respecto.

quince artículos y un libro tan sólo discutiendo la actitud de JOYCE sobre la estética.³⁴

Como la mayoría de los críticos modernos preferiría zanjar tales dificultades usando evidencia interna más que externa. Pero los mismos expertos me dan poca esperanza de hallar las respuestas a mis tres problemas leyendo una vez más *Portrait*. Todos ellos se agarran felices a cualquier trozo de comentario o documento fragmentario que pueda esclarecer las intenciones de JOYCE.³⁵ ¿Y quién puede reprocharles?

La verdad parece ser que JOYCE siempre estaba algo inseguro sobre su actitud hacia Stephen. Cualquiera que lea la biografía maestra de ELLMANN, teniendo presente este problema, no puede por menos verse impresionado por los muchos cambios y vueltas que daba JOYCE cuando trabajaba en las varias versiones. Por supuesto no hay nada especialmente extraño en esto. La mayoría de los novelistas «autobiográficos» encontrarán, probablemente, difícil tratar de decidir precisamente cuán heroicos van a ser sus héroes. Pero las exploraciones de JOYCE ocurrieron justo cuando los recursos tradicionales para controlar la distancia eran repudiados, cuando las doctrinas de objetividad estaban en el aire, y cuando la gente tomaba seriamente la idea de que evocar «la realidad» era un propósito suficiente en el arte; el artista no necesita preocuparse en juzgar o especificar si el lector debería mostrarse de acuerdo o no, o si debería reír o llorar.

Ya las formas tradicionales *habían* especificado en sus mismos conceptos un cierto grado de claridad sobre la distancia. Si, por ejemplo, un autor elegía escribir una comedia, sabía que sus personajes debían, por lo menos hasta cierto punto, «colocarse» a una distancia de las normas del espectador. Por supuesto esta predeterminación no resolvía todos sus problemas. Equilibrar la simpatía y la antipatía, la admiración y el desprecio, era todavía un reto fundamental, pero era un reto para el que había considerable guía en la práctica de anteriores comediógrafos. Si, por otro lado, elegía escribir una tragedia, o una sátira, o una elegía, o unas odas festivas, lo que fuere, podía confiar hasta cierto punto en la costumbre para guiarle a él y a su audiencia hacia una actitud unitaria para con sus personajes.

El joven JOYCE no tenía nada en qué confiarse, pero parece no

34 *Modern Fiction Studies*, IV, primavera 1958, págs. 72-99.

35 Vid., por ejemplo, la defensa de J. MITCHELL MORSE de una interpretación paralelamente «equitativa» de *Ulysses* basada principalmente en la interpretación de FORMAN de *Notebooks* de JOYCE (*Agustine, Ajenbite and Ulysses*, *PMLA* LXX, diciembre 1955), 1147, núm. 12.

haber sentido nunca todo el peligro de su posición. Cuando, en sus primeros años, registró sus epifanías breves, aquellos trozos de diálogo o de descripción que se suponía revelaban la realidad interior de las cosas, había siempre una identificación implícita de las normas del registrador y las del lector; ambos eran espectadores y ambos participaban de la misma visión en el momento de la verdad. Aunque algunas de las epifanías son divertidas, algunas tristes, y algunas mezcladas, el efecto básico es siempre el mismo; un sentido abrumador, cuando tienen éxito, de lo que JOYCE prefería llamar la «encarnación»: el Significado Artístico se encarna en el cuerpo del mundo. El Poeta ha producido su obra.

Incluso en estas primeras epifanías hay dificultad con la distancia; inevitablemente el autor espera que el lector participe lo suficiente en sus propios prejuicios e intereses para captar, en cada palabra o gesto, el estado de ánimo o la inflexión que evocan para el mismo autor. Pero ya que la identificación completa con el autor es una condición previa tácita para el éxito de tales momentos el problema básico de distancia nunca es importante. Incluso si el autor y el lector difiriesen en la interpretación, podrían compartir el sentido de la realidad evocada.

Es solamente cuando JOYCE coloca en el centro de una obra larga una figura que experimenta epifanías, como si fuera un recurso productor de epifanías, es usado por el autor real como un objeto ambiguamente distante de las normas de la obra, cuando las complicaciones de distancia llegan a ser incalculables. Si él amenaza la figura del autor satíricamente, como hace en gran parte de *Stephen Hero*, aquella versión anterior, más borrascosa de *Portrait*,³⁶ ¿qué ocurre entonces a la cualidad de la epifanía que describe? ¿Son todavía epifanías o solamente lo que la juventud descarriada e inexperta piensa que son epifanías? Si, como Stanislaus, el hermano de JOYCE, ha revelado, la palabra «héroe» es satírica ¿podemos tomar seriamente aquella visión del antihéroe? Sin embargo si el estilo satírico se abandona, si el héroe se convierte en un héroe real, y si al lector se le hace ver las cosas completamente como él las ve, ¿qué ocurre entonces con la objetividad? El retrato ya no es más que una reproducción objetiva de la realidad, vista desde una distancia estética respetable, sino más bien un simple abandono subjetivo.

JOYCE puede ser visto, en la relación de ELLMANN, luchando a brazo partido con este problema en las revisiones. A diferencia de escri-

tores como FLAUBERT no tenía ninguna guía de la convención, de la tradición o de los otros colegas. Ni FLAUBERT ni JAMES habían establecido una base sólida sobre la que permanecer. En realidad ambos habían tropezado con los mismos obstáculos, y aunque cada uno había tenido una oportunidad llena de dificultades, JOYCE no estaba en disposición mental de considerar sus reivindicaciones como realistas para los problemas y las lecciones actuales que yacen bajo sus evocadoras superficies. Un egoísta máximo luchando por tratar con su propio ego artísticamente, un humorista que no podría evitar las cómicas consecuencias de su retrato de aquel pomposo ego que afronta, en el *Stephen Hero* concluido, que tenía que reconocer como un batiburrillo de cosas irreconciliables. ¿Es Stephen un pomposo asno o no? ¿Es su nombre deliberadamente ridículo como dice Stanislaus, que lo inventó? ¿O es un serio acto de simbolismo? La conclusión parece inevitable, pero de todos modos parece una retirada: simplemente presenta la «realidad» y deja que el lector la juzgue. Sin los juicios del autor, sin adjetivo alguno, produce una larga y ambigua epifanía.³⁷

Expurgado del juicio explícito del autor, la obra resultante era tan brillante y apremiante, la visión de su héroe tan destellante, que casi todos los lectores pasaron por alto el contenido satírico e irónico, excepto por supuesto, como sátira dirigida contra otros personajes. Creo que nadie dijo nada sobre la ironía contra Stephen hasta después de que *Ulysses* se publicó en 1922, con su comienzo en el que Ícaro-Stephen se muestra con sus alas trasquiladas. De hecho lecturas irónicas no llegaron a ser populares hasta después que el fragmento de *Stephen Hero* se publicó en 1944. Es cierto que los lectores de aquella obra encontraron muchas confirmaciones autorizadas de su exaltación de Stephen, la mayor parte en una forma que pudiera confirmar el prejuicio de alguien contra el comentario. «...Cuando Stephen lo escribía, siempre era una emoción madura y razonada que le impulsaba a hacerlo» (pág. 155).

37 Vid. *Joyce and the Finite Order* de DENIS DONOCHUE, *Sewanee Review*, LXVIII, primavera 1960, págs. 256-73: «Los objetos (en *Portrait*) existen para procurar un marco apropiado y compasivo para Stephen como una planta sensitiva; están destinados a señalar una secuencia de experiencias al estilo de *pathos*... La situación lírica está aislada de las pruebas y hay demasiado mimo en el *Portrait*... El drama o la retórica debieran haber advertido a JOYCE que Stephen «*alazón*» (del gr. vanidad) estético nada necesitaba tan urgentemente como un correspondiente hábil *eiron* (del gr. ironía) y si esto falta el libro queda tuerto» (página 258). JOYCE replicaría sin duda, pienso que injustamente, que él pensaba hacer a Stephen *alazón* y *eiron* a la vez.

«This mood of indignation which was not guiltless of a certain superficiality was undoubtedly due to the excitement of release... He acknowledged to himself in honest egoism that he could not take to heart the distress of a nation, the soul of which was antipathetic to his own, so bitterly as the indignity of a bad line of verse: but at the same time he was nothing in the world so little as an amateur artist» (p. 130). «Stephen did not attach himself to art in any spirit of youthful dilettantism but strove to pierce to the significant heart of everything» (pág. 25).

Pero los lectores también hacían frente a muchas denigraciones del héroe. Podemos estar de acuerdo que *Portrait* es una obra mejor porque el autor inmaduro ha sido borrado; realmente JOYCE puede haber considerado que borrar el comentario era la única forma de obtener un aire de madurez. Aun así debemos ir a buscar la evidencia para descifrar las ironías de la obra posterior y más perfecta en su comentario inmaduro.

Lo que encontramos en *Stephen Hero* no es una simple confirmación de cualquier interpretación que hayamos conseguido solamente leyendo *Portrait*. Más bien encontramos un punto de vista extremadamente complicado, combinando ironía y admiración en una mezcla imprevisible.

«Así aplicó la estética tomista y la desarrolló con el aire ingenuo de descubrir novedades. Lo hizo en parte para satisfacer su preferencia por papeles enigmáticos y en parte a causa de su genuina predisposición en favor de todo, a excepción de las premisas escolásticas» (pág. 64).

Nadie ha inferido nunca, antes de que este párrafo se hubiese escrito, nada parecido a este preciso y complejo juicio de Stephen. Podemos estar seguros que la combinación de culpa y aprobación es diferente en el *Portrait* terminado; sin duda el autor implícito repudia a menudo los juicios explícitos del narrador más joven que se entremete en *Stephen Hero*. Pero podemos estar seguros de que su juicio se ha vuelto más complejo. ¿Dónde encontramos en cualquier crítica de *Portrait* basada enteramente en la evidencia interna, la siguiente clase de yuxtaposición de los puntos de vista de Stephen con la introspección superior del autor?

«Después de decidir *por este simple proceso* la forma literaria del arte como la más excelente, *procedió a examinarla a favor de una teoría, o, como él lo declara*, a establecer las relaciones que deben subsistir entre la imagen literaria, la obra de arte en sí misma, y

aquella energía que la imaginó y moldeó, aquel centro de conciencia vital y particular: el artista» (pág. 65).

¿Podemos inferir de *Portrait* que JOYCE ve a Stephen como racionalizando simplemente en favor de su teoría? ¿Adivinamos que JOYCE se referiría a él burlescamente como un «vehemente revolucionario» y un «ensayista divino»?³⁸

En *Stephen Hero* la final evaluación de la estética por el autor es favorable pero calificada: «Excepto por la perorata elocuente y arrogante, el ensayo de Stephen fue una cuidadosa exposición de una teoría de la estética cuidadosamente meditada» (pág. 68). Aunque pudiera argüirse que en el libro terminado ha suprimido algunos de los elementos negativos tal como la «elocuente y arrogante perorata», y ha presentado la teoría pura en forma conversacional, es claro que el mismo JOYCE juzgaba la teoría de su héroe con más gran detalle que sólo podríamos inferir, posiblemente, de la versión final.

Pueden encontrarse aclaraciones similares en *Stephen Hero* de nuestros otros dos problemas cruciales: su rechace del sacerdocio y su habilidad poética. Por ejemplo, «había repasado rápidamente su

38 Un crítico de *Stephen Hero* estaba confundido al observar en él que el autor omnisciente, todavía no expurgado de acuerdo con las teorías de la narración dramática de JOYCE, frecuentemente expresa una crítica mordaz del joven Stephen. Así la obra anterior le parecía «mucho más cínica» y «mucho, mucho más lejos de los principios de un clasicismo despegado que se había formulado antes de que cualquiera de los dos libros se publicase». ¿Cómo podría el hombre que escribió *Stephen Hero* escribir ahora «en un estado de ánimo de extasiado fervor» una obra como *Portrait*? T.L.S., 1.º febrero 1957, pág. 64.

Es verdad que, en cuanto hemos sido advertidos, los signos de intención irónica vienen agolpándose a nuestra vista. Aquellos de nosotros que creemos ahora que JOYCE no es completamente serio en los párrafos sobre estética debemos preguntarnos, por ejemplo, cómo los podremos leer nunca «correctamente». ¿Qué descubrimos en párrafos como el siguiente, en aquellos días pasados e ignorantes, antes de que viésemos lo que ocurría? «The lore which he was believed to pass his days brooding upon so that it had rapt him from the companionship of youth was only a garble of slender sentences from Aristotle's *Poetics* and *Psychology* and a *Synopsis Philosophiae Scholasticae ad mentem divi Thomae*. His thinking was a dusk of doubt and selfmistrust, lit up at moments by the lightnings of intuition...» «In those moments the world perished about his feet as if it had been [with] fire consumed: and thereafter his tongue grew heavy and he met the eyes of others with unanswering eyes for he felt that the spirit of beauty had folded him round like a mantle and that in reverie at least he had been acquainted with nobility. But, when this brief pride of silence upheld him no longer, he was glad to find himself still in the midst of common lives, passing on his way amid the squalor and noise and sloth of the city fearlessly and with a light heart» (primeras páginas del capítulo V). Si esto no es burla encubierta, entonces es culta latiniparla.

memoria... y... había producido algunas páginas de pobre verso» (página 57). ¿Puede el héroe de *Portrait* considerarse escribiendo «pobre verso»? Uno pensaría que no al leer gran parte del comentario de los críticos de JOYCE.

¿Pero quién les culpa? Sea cual fuere la inteligencia que JOYCE postula en su lector, demos por sentado el improbable caso de que sea comparable a la suya propia, no será suficiente para la inferencia precisa de un modelo de juicios que es, al fin y al cabo, peculiar de JOYCE. Y esto será verdad prescindiendo de cuanta distancia creamos que ha mantenido respecto a su propio héroe al tiempo que concluyó su versión final. Simplemente no podemos evitar la conclusión de que hasta cierto punto el libro en sí mismo es culpable, pese a sus grandes virtudes. A menos que supongamos absurdamente que JOYCE en realidad se había expurgado a sí mismo de todo juicio en el momento de completar su versión final, a menos que consideremos que ha llegado a contemplar todas las acciones de Stephen como igualmente sabías o igualmente necias, igualmente sensibles o igualmente insensatas, debemos concluir que muchos de los refinamientos que se proponía en su *Portrait* terminado están, para la mayoría de nosotros, permanentemente perdidos. Incluso si ahora tuviéramos que hacer nuestra tarea como aplicados estudiantes incluso si fuéramos a estudiar toda la obra de JOYCE, incluso si fuéramos a gastar toda la vida que JOYCE dice traviesamente requieren sus novelas, presumiblemente nunca vendríamos a una concepción de la calidad de los últimos días de Stephen en Irlanda tan rica, tan refinada y tan variada como JOYCE la concebía. Para algunos de nosotros el aire de desapego y objetividad puede todavía valer el precio, pero nunca debemos aparentar que no se pagó un precio.

«Pero yendo al grano, ¿quién narra la fábula?» HENRY JAMES en *The Reverberator*.

«Es difícil en nuestro tiempo ser tan cándido como uno desearía ser.» SAUL BELLOW.

«Dudo mucho que a un joven de hoy le pueda interesar un verso, una pincelada, un sonido que no lleve dentro de sí un reflejo irónico.» ORTEGA Y GASSET.

Capítulo XII

El precio de la narrativa impersonal, II:

Henry James y el narrador no fidedigno

Si la narración impersonal hubiese sido limitada a héroes ambiguos que narran o reflejan sus propias vidas, nuestros problemas ya habrían sido bastante grandes. Pero como vemos en *The Turn of the Screw* la situación narrativa es a menudo mucho más complicada que lo es en *Portrait*. Algunos de nuestros más grandes problemas aparecen cuando se nos da otro personaje tan poco fidedigno como el héroe para contarnos su historia ambigua. Todas las complicaciones de juicio que vimos en el último capítulo se combinan cuando el autor, siguiendo el deseo de James de «gradaciones y superposiciones de efecto» que produzcan «una cierta abundancia de verdad» procura darnos la «visión turbia» de un personaje «reflejada en la visión, también bastante turbia» de un observador.¹

Con pocas excepciones, el esfuerzo de JAMES en su madurez es hallar un observador, o un grupo de observadores para cada historia, que puedan «reflejar», con su sensibilidad, la historia al lector. Es en «sus mentes» donde la historia realmente tiene lugar; como la sienten la siente el lector. Pero JAMES nunca formula claramente el problema creado por el papel dramático de la misma «inconsciencia». De este modo fracasa al no proporcionar ninguna teoría relevante para una gran parte de su propia obra, aquellas historias narradas, sea en primera o en tercera persona, por un reflector profundamente confundido, básicamente autoengañado, o incluso obstinado o depravado.

1 Prefacio a *The Pupil* en *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur, Nueva York, 1947, págs. 153, 154. Las páginas mencionadas en este capítulo serán de esta obra.

LA EVOLUCIÓN DEL REFLECTOR DEFECTUOSO EN TEMA

Ya que tenemos sus prefacios y sus cuadernos de notas, es posible rastrear en muchas de las historias de JAMES un proceso indudablemente frecuente en otros autores modernos pero en general más profundamente escondido: la transformación de un «tema», a través del desarrollo de un «reflector» no importante en la concepción original, en algo completamente diferente. Mi interés aquí yace en aquel sorprendente y extenso conjunto de obras en el que los observadores y particularmente observadores informales, se introducen «después» de que se ha formulado la concepción original del tema.

En muchas de las anotaciones iniciales de JAMES sobre una historia, incluye una descripción general de cómo debe contarse. Con tales historias, nunca podemos estar seguros si había una versión anterior, no anotada, existente en su mente como separada de cualquier forma narrativa, pero es claro que la forma se ha considerado desde mucho antes como inseparable del «tema».² «Y supongo que el observador como siempre, debe contar el cuento» (*The Golden Bowl*). «¿Cómo no puedo ver mis perjuicios aquí, cómo no veo mi solución, en mi usual tercera persona: el observador, el 'sabelotodo', el confidente de dos mujeres o bien de dos hombres?» («*The Given Case*»). «Se me ocurre que el asunto podría relatarse por la tercera persona, según mi costumbre cuando quiero algo, como siempre lo quiero, intensamente objetivo» («*The Friend of the Friends*»).

A veces su concepto de este observador permanece inmutable desde la anotación original hasta la historia terminada. Pero a menudo desarrolla gradualmente el reflector hasta que compite con el tema original o hasta lo eclipsa. Es fascinante observar cómo JAMES transforma un tema en la historia de cómo afecta o se ve afectada por un observador. Por ejemplo, se puede ver surgir una nueva heroína cuando proyecta *The Impressions of a Cousin*.

La «prima» del título es una joven que cuenta la historia, en forma de un diario, de su vida en compañía de su parienta, observando estos acontecimientos (la idea original) y conjeturando el secreto. Es solamente en su diario que «transpira» el secreto. Ella deberá ser

2. Todas las referencias de sus cuadernos de notas en este capítulo son también de *The Notebooks of Henry James*, ed. Matthiessen ad Murdock, Nueva York, 1947. Las referencias a las páginas pueden encontrarse rápidamente en este excelente índice bajo *James Henry, writings of*.

todo un carácter. Pensé imbuir un poco de color local estadounidense al hacer que la historia tuviese lugar en Nueva York, representando a la prima como una bostoniana, con el puritanismo de Boston, etc. Pero esto sería descolorido.

Al fin hizo de la prima una mujer estadounidense y llega a ser, como tantos de los narradores de JAMES, el más vívido agente de la historia. En vez de simplemente observar y recordar, ella actúa. La idea original se transforma completamente al hacer que uno de los personajes centrales se enamore del narrador que originalmente se pensó como un simple reflector.

Un caso claro de su lucha consciente con el problema del narrador que parece tomar posesión del tema se muestra en sus comentarios sobre *The Friend of the Friends*. Primero su «yo» es, en gran parte, un observador. «Les he hablado de cada uno; principalmente es a través mío que se conocen. No debo ser demasiado entrometido.» Así, pues, es claramente consciente de sus tentaciones, pero observemos qué sucede: «hasta puedo haber sido un poco remiso o suspicaz, hasta un poco celoso si el mediador es una mujer. Si una mujer cuenta la historia ella puede tener estos celos de su amigo muerto después de la muerte de éste». Pero un reflector cuyas propias suspicacias afectan la acción ya no es un simple reflector. La historia misma cambia bajo nuestros ojos a medida que se pulsa el estilo de la narración.

O si no tengo narrador en tercera persona, ¿qué efecto obtendría de la forma impersonal, qué efecto peculiar, característico y compensante se puede obtener de la misma? En este caso, ¿debería o no representar la entrevista *post-mortem*? Sí, pero no necesariamente. Podría incluir «personalmente» la tercera persona y sus sentimientos; aun así contar el asunto desde su punto de vista. Probablemente tendría que ser más extenso...

Y de pronto JAMES empieza a ver su camino y se empieza a excitar. «El último obstáculo a la pequeña reunión, la suprema, la que corona el climax y hace lo pasado ridículo, *trop fort*, y todo lo demás, es el resultado de mi propio acto.» Su «reflector luminoso» va siendo menos luminoso y menos reflector por momentos. «Lo evito porque me torno consciente de unos ardientes celos...» Y desde este momento el tema verdadero de lo que es ahora un cuento resulta claro.

El joven y la narradora se prometen... ¿qué hago? Escribo a mi novio que no venga (para encontrarme con ella, con «la amiga» por primera vez); que *ella* no puede... No le diré a *ella* lo que he hecho;

pero aquella noche se lo diré a él. Estoy avergonzada, estoy avergonzada y hago esta reparación... El efecto de esta visión (de la muerte y las visitas subsiguientes) sobre mí. Desde aquí hasta el fin la actitud sobre el tema es mía: la vuelta de mis celos... La ruptura final que viene enteramente de mí y de mis imputaciones y sospechas. Estoy celosa del muerto; siento, o imagino sentir su despego, su alienación, su frialdad.

En el cuento terminado la narradora en primera persona se ve así engañando y autoengañada. Nunca comprende su propia perfidia y el lector puede inferirla de sus propias admisiones casi inconscientes. No hay duda de que el cuento se ha tornado enteramente «mío».

Las anotaciones para *The Next Time* muestran que JAMES era consciente, a veces, del efecto transformador de romper a pedazos la superficie de su espejo. Empieza como es usual.

(Habla de su novelista que está tratando de escribir una novela de éxito haciéndose vulgar.) Uno pudiera oponerle alguna figura contrastada de otro tipo, la criatura que oscuramente consciente de una empalagosa vulgaridad, está siempre tratando de ser refinada, que no le impide en absoluto tener éxito. Digamos que es una mujer. ¡Ella tiene éxito y piensa que está bien! ¿Pudiera ella ser la narradora, con una fina y grotesca inconsciencia de modo que todo el asunto se vuelva una obra maestra de compacta y completa ironía?

Uno esperaría de un autor que reconozca que un narrador descarriado atrajese necesariamente gran parte del interés del lector y así transformarse la historia, por lo menos hasta cierto punto. JAMES, ordinariamente, no considera este efecto. No obstante aquí lo hace, si bien la discusión es breve y secreta. «Puede haber una dificultad aquí. Me parece verla: de suerte que el narrador necesite ser consciente o semi-consciente, quizás, para obtener toda la intensidad de ciertos efectos. En todo caso el narrador, una persona en el pequeño drama que está intentado desatinadamente la línea opuesta, trabajando desamparadamente en pos de la finura...»

Incapaz de resolver su problema, JAMES deja a un lado la historia sólo para volver de nuevo a ella más tarde.

En mi anotación anterior parecía asirme a la cola de una idea confusa de que mi narrador pudiera convertirse en el retrato irónico de un engañado plebeyo enriquecido, un cierto compinche esforzado que tiene todo el éxito que mi héroe no tiene, que puede hacer exactamente lo que él no puede, y que, vagamente, brumosamente

consciente de que no tiene los votos de los elegantes, la gente que cuenta, está tratando de hacer algo distinguido... ¿Es esta persona el narrador, y yo estoy simplificando y abreviando al hacerlo así?

Este es el quid, pero la respuesta parecería autoevidente: si sus intereses reales radicasen en la simplificación y la abreviación, no se embarcaría en esta clase de prosecución en primer lugar. Como iba a escribir más tarde en el prefacio de *The Princess Casamassina*, tan pronto como prosigue su interés principal, su «apreciación» de su historia, «su simplificación está en peligro» (pág. 65).

Cambiando a un diferente concepto de ironía en su prosecución de la forma adecuada para contar *The Next Time*, JAMES decide en seguida que su narrador debiera ser «completa sobrada, irónicamente consciente». Es decir, debe reconocer las ironías de toda la historia si ha de comunicarlas al lector con simplicidad y condensación. «Esto es, ¿verdad? ¿Puedo tomar una tal persona y hacerle narrar mi pequeño drama ingenuamente? No lo pienso, especialmente con tan limitada posibilidad: me expongo a malgastar mi material y a echar a perder mi efecto.» Verdaderamente lo hace. Su cuento requiere, como sigue diciendo «su pintor irónico real», irónico no como víctima de las ironías sino como maestro de ellas. Ya que el autor de novelas de éxito vulgar no lo hará, el problema reside en descubrir un observador más conveniente.

«Me convierto en el narrador, impersonalmente o con mi personalidad anónima y no especificada. Digamos que elijo la última alternativa, como en *Death of the Lion*, *The Coxon Fund*, etc.» Pero como siempre, JAMES no puede ni por un momento estar contento con un simple observador. «Soy un crítico que no vende, es decir, cuyos escritos son demasiado buenos y no atrae ninguna atención. Mi distinguido escrito daña considerablemente el distinguido del protagonista original, por lo bien que trata de hacerlo. Hacerme callar sobre él se vuelve una de sus necesidades, uno de los aspectos de su lucha, aquella lucha para conseguir hacer una o dos veces, remunerativamente la cosa que será popular, la exhibición de lo que (vano, patético esfuerzo) es la esencia de mi tema. Trato de no escribir sobre él para ayudarle. Esta actitud mía es parte de la historia.»

¿Una parte de qué historia? Seguramente no una parte necesaria de la «esencia» original de la que ha estado hablando. El esfuerzo del héroe original para escribir una obra hecha de prisa retrocede del primer plano justo en la extensión en que el esfuerzo de este nuevo narrador de «no escribir sobre él» avanza.

JAMES abraza en este momento lo que es en realidad un nuevo tema: «Me parece querer que mi éxito sea que en un caso final yo 'hable'. Exploto incontrolablemente sin que él sepa que voy a hacerlo, lo mantengo secreto, para no arriesgarme, con la consecuencia de que después de todo, le elimino.» ¿Quién es el protagonista de esta historia? Se hace difícil decirlo, pero no es difícil decir que el narrador se ha convertido en el agente principal, si es su «explosión» la que «elimina» al novelista. El éxito es suyo: el interés está en su acción y sus efectos, no precisamente en los del héroe principal.

Para abreviar, aquí vemos toda la fuerza del afán de JAMES por una técnica narrativa realista. Crea y rechaza un narrador informal, sólo para encontrarse creando otro «yo» que inmediatamente se ve complicado tan profundamente en la acción que produce la catástrofe.³

Su relación en los *Cuadernos de Notas* de la transformación de *The Spoils of Poynton* resultantes del uso de Fleda Vetch como reflector es el más completo que tenemos de este proceso. La idea original para esta excelente novela centrada en una pendencia entre una madre y su hijo sobre la herencia «de un lugar grande y lleno de objetos de valor». Pero en su búsqueda por un «centro» JAMES descubre a Fleda Vetch, que, precisamente porque es una persona de carácter, se convierte en un «agente principal»; es, como dice en el prefacio, su «sentimiento concentrado» sobre todo lo que es su «tema» final: «la afirmación y la penetración» de la «comprensión de Fleda es lo que hace su «acción final» su «historia».

A menudo deja una curiosa ambigüedad en su propia descripción del tema. Empezará, como en el prefacio a *Roderick Hudson*, definiendo el tema como una aventura particular, en este caso la degeneración del mismo Roderick. Sin embargo, pronto lo define «como no directamente, ni mucho menos, la aventura de mi joven escultor. Esto lo había sido tan solo indirectamente, siendo en todo momento en esencia y en efecto final el punto de vista y la experiencia sobre él de otro hombre, de su amigo y protector» (pág. 15). Un momento más tarde está describiéndonos a este otro hombre. Rowland Mallet, no como el tema, sino de nuevo como el «centro» desde el cual «se

3 Cuando uno está prevenido hacia esta clase de cambio de tema, es asombroso observar cuántos cuentos de JAMES caen dentro de este modelo. Vid., entre otras, las anotaciones a *The Wings of the Dove*, *The Bostonians*, *The Figure in the Carpet*, *The Tree of Knowledge*, *The Sacred Fount*, *The Lesson of the Master*, *The Marriages*, *The Death of the Lion*, *Four Meetings*, *The Solution*, *The Glasses*, *The Tone of Time*, *The Beldonald Holbein*, *The Two Faces*, *The Chaperon*, *The Patagonia*, *Pandora*, *In the Cage* y *The Path of Duty*.

ha tratado el tema»; pero inmediatamente describe la totalidad de la obra como «el resumen» de lo que le «sucedió» a Rowland, «o en otras palabras, su aventura total; pero como lo que le sucedió a él fue sobre todo sentir ciertas cosas sucediendo a otros... así la belleza del juego constructivo fue preservar en todo su valor especial para él» (pág. 16).⁴

El uso de narradores que se escapan del tema original, transmutando una idea en otra idea muy diferente aunque relacionada, ha sido tan común desde JAMES que tendemos a dar por sentados los resultados. Así es como trabaja un novelista, nos decimos, y podemos señalar un número ilimitado de novelas para probarlo. ¿Es *The Great Gatsby* la misma novela que hubiera sido si, en lugar del hondamente comprometido Nick, fuese narrado por un narrador omnisciente? Tal como está puede ser descrita como la experiencia de Nick sobre Gatsby o como la vida de Gatsby vista por Nick. La trama sin costura de la observación y experiencia crea una unidad que aceptamos, pero que podemos estar muy seguros se ha desarrollado en un proceso similar a aquel de la exploración de JAMES en busca de posibles observadores. ¿Es *Heart of Darkness* la historia de Kurtz o la historia de la experiencia de Marlow sobre Kurtz? ¿Fue inventado Marlow como un recurso retórico para subrayar el significado del colapso moral de Kurtz, o fue Kurtz inventado para proporcionar a Marlow la esencia de su experiencia en el Congo? De nuevo tenemos una trama sin costura y nos hacemos a nosotros mismos aquella pregunta anticuada «¿Quién es el protagonista?» que carece de sentido. La contextura convincente del conjunto, la impresión de la vida tal como la experimenta un observador, es en sí misma lo que seguramente busca el verdadero artista.

Sin embargo las controversias sobre historias como *The Turn of The Screw* sugieren que para la mayoría de nosotros esto no es bastante. Aunque ninguno negará a JAMES su derecho a desarrollar sus

4 Aunque JAMES puede ser confuso sobre las dos clases de tema (tema como idea generadora y tema como la forma culminante de la experiencia de un observador, es suficiente claro al juzgar las obras terminadas de acuerdo con el tema tal como se realiza, no con el tema como material inicial. Cuando, por ejemplo, reprocha a WELLS por no haber dado su «tema por así decirlo, determinado o constituido» hasta cuando parece alabarle por conseguir un «cuento pedacito de la vida» está diciendo que el arte consiste precisamente en transformar cuentos pedazos de determinados «temas» para conseguir un tema bien compuesto (*Letter to Wells*, 17 junio 1900). Vid. también RENE WELLEK, *Henry James's Literary Theory and Criticism, American Literature*, XXX, noviembre 1958, págs. 293-321, esp. 316.

ideas originales, a medida que descubre nuevas complejidades de sus narradores, pocos de nosotros se sienten felices con una situación en la que no podemos decidir si el tema es el de dos niños malos vistos por una institutriz ingenua pero bien intencionada, o dos niños inocentes vistos por una institutriz destructiva e histérica. Sea cual fuere la opinión de su tema en tales historias de JAMES, solamente podemos concluir que la relación entre los narradores que se forman y los temas originales era a menudo más complejo que lo que su propio discurso crítico reconoce. De hecho, algunas de sus historias presentan un doble foco que parece surgir de una incompleta fusión del tema original con el nuevo tema que se desarrolla cuando un narrador seriamente defectuoso ha sido creado para reflejar el original. Nunca podemos saber cuánto de nuestra dificultad previó JAMES. Pero por lo menos podemos descubrir, al examinar dos de sus más dificultosas historias, algunos de los orígenes de nuestra perplejidad desde sus tiempos al tratar con narradores informales.

LOS DOS EMBUSTEROS EN «THE LIAR»

The Liar (*El Embustero*) (1888), es un caso revelador de la tendencia de JAMES a desarrollar un observador mucho más allá de su función original. No es simplemente que «la historia de la historia de uno» se haya vuelto más importante que la idea original; esto en sí mismo no causaría, necesariamente, problemas. Pero el reflector, al tornarse «inconsciente» sobre sus propios motivos y sobre la realidad alrededor de él, se vuelve en un agente vicioso de la historia, y su imperfección y sus distorsiones inconscientes llegan a jugar un papel más allá de todo lo que JAMES describió al escribir sobre los observadores.

En la concepción original, como queda registrada en los cuadernos de notas, el centro de interés era la mujer de un embustero empedernido, el Coronel Capadose. El tema de JAMES fue el efecto gradualmente corruptor sobre la mujer de tener que aparentar que su matrimonio es un éxito, de que las mentiras de su marido no la molestan. «Pero llega un día en que el coronel cuenta un grandísimo embuste que ella tiene que... adoptar y reforzar. En una palabra, para salvarlo del escándalo, ella misma tiene que mentir. Se pelean. Ella miente, pero después de esto le odia.» En la siguiente discusión de JAMES, en el prefacio centra de nuevo su visión inicial de Capadose y su esposa. No hay nunca ninguna mención de haber comprometido un observador como principal agente de la acción. La

historia va a ser sencillamente la de una mujer corrompida por un marido embustero. Sin embargo, lo que cuenta JAMES es una historia mucho más compleja, la historia de la relación de su observador con la señora Capadose. Es claro que al desarrollar a su observador su propensión irónica ganó el control, transformando a Lyon en un protagonista muy equívoco, realmente a modo de villano.

La clase resultante de compleja ironía puede verse mejor contrastando las dos opiniones de lo que ocurre, la de Lyon y la del lector. Uno está tentado en este momento, a caer en el modelo establecido por otros recientes comentadores de las ironías de JAMES: «una generación de lectores le ha interpretado mal...». Pero estoy demasiado impresionado por las dificultades para ofrecer lo siguiente como algo más que un cuidadoso intento de lo que pueda ser una tarea imposible. Aquí está el punto de vista de Lyon de los sucesos (en la historia se da en tercera persona) junto a mi opinión como lector.

Después de doce años me encuentro con la mujer que rehusó casarse conmigo porque no sabía que yo llegaría a ser famoso. Ella es más encantadora que nunca y me entero, horrorizado, que se ha casado con un inveterado embustero.

En realidad ella rechazó al narrador porque sabía que no sería feliz con un hombre tan egocéntrico. Él no está tan horrorizado por la mentira como por los celos; está todavía enamorado de ella, y el descubrimiento de que su marido es un mentiroso contribuye a sus inconscientes celos.

¿Cómo puede ella soportar la vida con tal «monstruo»? ¿Cómo puede evitar su propia destrucción moral en contacto con hombre tan despreciable? Admito de Capadose no es todavía un «embustero maligno», que es desinteresado, que tiene cierto código de honor en sus mentiras. Debo admitir que yo también miento, en cierto sentido, cuando uso mis colores, como pintor. Además me parece una tragedia que una criatura tan encantadora como ella esté atada a un hombre sin integridad.

En realidad él está seguro de que ella debe lamentar haberse casado con hombre tan despreciable, pudiendo haberse casado con él. Su propia mentira es únicamente interesada, y él tiene todavía menos integridad que Capadose.

Decido hacerle admitir que está afligida por las mentiras de su esposo.

Él decide lograr que muestre señales de arrepentimiento por su elección equivocada.

Usando métodos sutiles que hasta me hacen enrojecer, los persuado a que me dejen pintar el retrato de Capadose, determinado a pintarlo de tal modo que revele las simas de su engañoso corazón.

Cuando ella vea lo que he revelado, ella mostrará que su integridad no se ha conmovido.

Pinto el retrato tal como he planeado. Es una obra maestra de la verdad.

El Mentiroso aparece descubierto en mi lienzo, con sus auténticos colores.

Pero los Capadose descubren el retrato mientras piensan que no estoy. En realidad estoy escuchando tras una puerta para proteger mis intereses.

La señora Capadose está aturdida por la visión, al ver que es verdadera; Capadose algo más lento en comprender lo que muestro, hace añicos el cuadro.

No intento detenerle. En realidad estoy contento de que, finalmente, consigo hacerle admitir que lamenta su desafortunado matrimonio.

Ella apoya a su marido en la mentira que inventa de que el retrato debe haber sido destruido, y ella se

Mintiéndoles sobre los motivos, les persuade que le dejen pintar el retrato del marido, determinado a pintarlo de modo que elimine todos sus rasgos buenos, que todos aprecian en la historia, y muestre sólo los deshonestos, creando así un monstruo de lo que en realidad es, como dice JAMES en una carta, «un hombre encantador, pese a su debilidad».

Seguramente ella mostrará que lamenta su matrimonio, y que no hay felicidad con un marido tal.

Es una obra maestra del poder de la caricatura.

El Mentiroso, despojado de todas sus cualidades humanas redentoras, aparece traicionado en el tapiz.

En realidad se cuela sin previo aviso y escucha tras la puerta deliberadamente.

Lyon está encantado de ver el horror que ella siente al descubrir la cruel «verdad» y todavía más encantado al ver que Capadose rompe a pedazos el retrato.

Finalmente ella está avergonzada de su marido, y Lyon le ha hecho estarlo. Pero también ha conseguido horrorizarla de su cruel brutalidad.

Al apoyar a su marido manifiesta claramente que le ama todavía por ser el mejor, y que está preparada

me aparece ante mis ojos como completamente corrompida por su marido. El Embustero ha triunfado, y yo he perdido mi visión de la mujer incorruptible. Su «hipocresía» es grande.

a mentir por él. El Embustero maligno, Lyon, ha sido cogido en su propia trampa.

Uno vacilaría en elaborar lo que puede parecer obvio, si los críticos no pareciesen tomar a Lyon generalmente según sus propias palabras; ya que JAMES nunca nos advierte en ninguna de sus propias discusiones que la historia resultó, finalmente, la de Lyon, el embustero, más que la de Capadose, el embustero, ellos la han leído como si hubiese sido escrita según un plan. RAY B. WEST, Jr., y ROBERT W. STALLMANN, por ejemplo, ven a Lyon como «inspirado por la musa de la verdad» a la vez como artista y como hombre. «Es su existencia moral, no la de la señora Capadose, la que sufre el golpe de la desilusión. Se atreve a espiar bajo la superficie del carácter de ella porque su fe en su pureza le sostiene. Llámese la fe de un romántico o la fe de un artista. Ella representa para Lyon, como artista, aquella Verdad que es la Belleza, aquella Belleza que es la Verdad.»⁵ Y aunque los autores piensen que merece su castigo al fin, lo merece porque «ha cometido una transgresión contra la sociedad (al insistir en la verdad)... Se nos hace sentir que al quitarse la máscara social rompe contra las costumbres, es una traición de los códigos sociales cuyo mecanismo debe preservarse incluso aunque produzca hipocresías elabore falsedades en vez de verdades.» Y su deseo por arrancar una confesión de ella es un deseo de redimirla: «la redención empieza en la profunda humillación».

A juzgar por la primera anotación al cuaderno de notas, parece probable que la idea original de JAMES pueda haber sido algo no muy diferente de esto. Pero cuando consideramos algunas de las mentiras inspiradas en Lyon por la musa de la Verdad, nos vemos forzados a admitir que la concepción de JAMES cambió. «Cuando le hablé a ella de su marido, alabó su apariencia, su talento en la conversación, declaró haber sentido una rápida amistad por él, y preguntó con un descaro que casi le ruborizó, qué clase de hombre era.» Sigue lo que él llama su «legítima traición» hacia Capadose con una inexorabilidad que casi le hace «retroceder» ante su propio éxito. Miente en su trato de la hija del coronel, para proseguir su desapercibido cortejo

5 RAY B. WEST, Jr., y R. W. STALLMAN, *The Art of Modern Fiction*, Nueva York, 1949, págs. 213-15.

a la esposa. Era un «asunto de conciencia el tomar desprevenidos a los criados». Les miente siempre que resulte útil hacerlo, y sin embargo se considera un hombre que «cultivó la franqueza de trato con sus fámulos». Pero si uno tuviera que detallar todas sus mentiras habría que volver a contar toda la historia porque se compone en gran parte de ellas.

¿Qué vamos a hacer con los siguientes signos de motivación, si él prueba que «su fe en la pureza de ella le mantiene»? «Lyon imaginó a Capadose capaz a veces de defender su posición con violencia... Tales momentos probarían la filosofía de su mujer. A Lyon le hubiera gustado verla en uno de éstos.» «Oh, oír la voz de aquella mujer en aquel profundo abatimiento... Incluso imaginó la hora en que, con el rostro ardiente, pudo haberle pedido no iniciar la cuestión. Entonces él casi estaría consolado; sería magnánimo.» Cuando la señora Capadose grita: «¡es cruel, oh, es demasiado cruel!» después de ver por primera vez el retrato, el hombre inspirado por la musa de la Verdad reacciona característicamente: «Lo más extraño de todo fue... que Oliver Lyon no levantó la voz ni la mano para salvar su retrato (de las cuchilladas de Capadose). La cosa es que él no sentía como si estuviera perdiéndolo, o no le importaba, mucho más estaba consciente de obtener una certidumbre. Su vieja amiga estaba avergonzada de su marido, incluso con el sacrificio de su preciado trabajo... temblaba de feliz agitación.»

En gran parte de sus mentiras hay un elemento de crueldad. Verdaderamente, mientras la historia progresa, el interés de Lyon en su arte se pervierte más y más en un interés en la más vocinglera clase de ataque al coronel. Toda su naturaleza se embrutece, al servicio de este ataque. Mientras al principio parece interesado en la sutileza artística, más tarde se preocupa por «la idea de que cuando debiera enviar su pintura a la Academia no sería capaz de inscribirla en el catálogo bajo la simple rúbrica que señalaba cada obra. En resumen, no podía enviar el título de *El embustero* y así más era su conmisericordia. Sin embargo, esto importaba poco pues estaba ahora determinado a estamparlo tan legiblemente, y para la inteligencia más basta como estaba estampado en su propia visión del rostro viviente. Como no vio nada más en el coronel, se abandonó al gozo de «reproducir» sólo esto. «Es imposible reconciliar esta descripción de la tarea del artista con cualquier doctrina que JAMES haya nunca abrazado; de hecho es el retrato de JAMES de lo que le sucede al arte cuando se le hace servir a fines «prácticos» o «interesados». No es, por mor al arte, que Lyon «flageló a su víctima (Capadose) cuando él se amilanó».

Finalmente, uno observa que todas las intrusiones inequívocas del narrador fidedigno (cuento cuatro muy breves) se usan para subrayar la diferencia entre el retrato de Lyon de sí mismo y el retrato verdadero; no actúa por motivos artísticos, ni por un equivocado compromiso a un ideal, sino más bien por los mismos motivos de un amante chasqueado. El resto es una racionalización presentada bastante convincentemente cuando Lyon la «formula» o la piensa, pero dirigida a ser considerada como una racionalización por el lector sagaz.

Si ésta es una descripción aproximada de las ironías que JAMES intentaba agrupar en el retrato de Lyon de sí mismo y de su embustero compinche, cómo explicarnos el hecho de que solamente MARIUS BEWLEY, de todos los que han escrito sobre la historia, la ha visto desde un punto de vista parecido?⁶

Es habitual en la controversia crítica sobre los significados de JAMES atribuir tales diferencias a la estupidez o al descuido de todos los lectores excepto de aquellos que ven la «verdadera» interpretación. Pero al tratar de una historia tal las acusaciones mutuas carecen de sentido. Ningún cuidado, ni inteligencia, ni lectura de antecedentes puede producir la clase de seguridad sobre *The Liar* que todos los lectores pueden sentir sobre *The Beast in the Jungle*. Aunque las dos visiones sorprendentemente diferentes de los acontecimientos, la del observador y la del autor, puedan parecer inequívocas en mi esquemática presentación, en la misma historia están rodeadas de complejidades que le hacen sentir a uno inseguro de cualquier interpretación.

En primer lugar la diferencia entre la voz de Lyon y la voz de JAMES, hablando por detrás y a través del estilo, usualmente no es tan grande como en los párrafos que hemos citado; ciertamente, a veces, ni siquiera hay diferencia. Gran parte de lo que Lyon ve de Capadose es verdad. Su opinión de sí mismo como un gran artista está justificada: tenemos el testimonio reluciente de la señora Capadose sobre esto. Y en segundo lugar, para leer la historia adecuadamente debemos combatir nuestra tendencia natural a estar de acuerdo con el reflector. «Él gana nuestra confianza simplemente por ser el reflector, porque en la vida, la única mente que conocemos como conocemos la de Lyon es la nuestra. Sin embargo, es este mismo atractivo el que le hace peligroso: su pincelada será fatal para ciertos efectos.

Así, en *El embustero* aun cuando hayamos sido advertidos de la

6 *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers*, Londres, 1952, págs. 84-87.

informalidad de Lyon, todavía nos enfrentamos, después de la más cuidadosa lectura, con algunas ambigüedades inevitables, que JAMES casi ciertamente no proyectó. Supuesto que algunas de las opiniones de Lyon son fidedignas y que otras no, ¿qué ocurre con el gran grupo central de las que son plausibles desde un punto de vista y no lo son desde otro? Siente lástima de sí mismo, se siente traicionado, perdido. ¿Quiere JAMES que nos burlemos o que simpaticemos? ¿Son las mentiras finales de la señora Capadose despreciables, como piensa Lyon, o nobles o un poco de cada? Por un lado posiblemente ella pone en peligro a un tercer interesado, pero por otro ella defiende a un hombre, relativamente inofensivo, de una alimaña. Nos confunde la complejidad de la vida. Pero al mismo tiempo resulta claro que una historia puede sostenerse solamente si tales perplejidades se mantienen dentro de ciertos límites, por más amplios que éstos sean. Nuestro mismo reconocimiento de la complejidad depende de la claridad de nuestra visión de los elementos que van a formarla. La mezcla de bueno y malo en los personajes de esta historia puede pasarse por alto o entenderse mal a menos que comprendamos claramente qué elementos son buenos y cuáles malos. Si se interpreta a Lyon como el artista noble luchando a brazo partido por la verdad contra una cultura filisteá, la historia es realmente muy floja; nueve décimas partes del ingenio y de la ironía concentrados se pierden. En caso contrario, todavía está parcialmente incomprendida; la historia del embustero, Lyon, está solamente a medio desarrollar.

Si tuviésemos solamente la evidencia que he dado hasta aquí, yo pudiera ser acusado de hacer con *El Embustero* lo que yo he acusado a otros críticos de hacer con *The Turn of the Screw*; ver más distancia entre el autor y el narrador de la que justifica la historia. Pero afortunadamente tenemos una corroboración inequívoca de JAMES en la clase de revisión que emprendió al prejarar esta historia para la edición de Nueva York de sus obras completas (1907-9). Mucho se ha escrito sobre las complejidades que JAMES introdujo al revisar sus primeras historias, pero en *El Embustero* encontramos un intento por «reducir» la complejidad moral, realzando la interpretación que ha dado. Donde en la primera versión se lee «Lyon puso en práctica la idea de pintarle (a Capadose), idea que había alimentado durante muchas semanas», la revisión dice «Lyon aplicó sin compasión sus propias dotes de provocación». Donde en el original dice que «Lyon le flageló, en la revisión dice que «flageló a su víctima».⁷ Los mu-

7 Hay muchos otros cambios produciendo el mismo efecto: 1) La revisión

chos cambios de esta clase nos llevan hacia una visión más clara del artista atrapado por sus propias maquinaciones. Pero incluso en la versión final, después de todos los cambios, todavía nos quedamos desconcertados en algunos puntos donde JAMES no puede aprovechar nuestra frustración. Prescindiendo de donde escojamos para establecer nuestra interpretación final, el aspecto de nobleza visto por WEST y STALLMAN o el aspecto de villanía que yo veo, no se puede esperar del lector que infiera con certeza si un hecho particular relatado por Lyon ha sido distorsionado para reflejar su propio carácter o si ha sido relatado puntualmente para comunicar lo que realmente sucedió a la señora Capadose.

¿«EL HURTO DE LOS PAPELES DE ASPERN» O «LA EVOCACIÓN DE VENECIA»?

El efecto de un doble enfoque incompletamente resuelto nos proporciona incluso más dificultad en una historia mejor conocida *Los papeles de Aspern* publicada en el mismo año que *El Embustero* (1888). En contraste con las otras historias que hemos discutido, éste parece haber sido concebido desde el principio como una historia sobre el narrador. Aunque la notación original de JAMES de las posibilidades de una historia sobre su «truhán editor» no retrató la completa «inmoralidad» que, finalmente, nos pinta, JAMES claramente tenía en mente desde el principio la excitación del anticuario, en la búsqueda. «El interés residiría en algún precio que el hombre tiene que pagar, que la vieja mujer, o el superviviente, dan a los papeles. Sus dudas, su lucha, pues él daría realmente cualquier cosa por ellos», esto se va moviendo claramente en dirección a la declaración del narrador en la historia terminada: «lo siento, pero no hay vileza que yo no cometiese por Jeffrey Aspern».

Lo asombroso es que en esta primera anotación del cuaderno so-

realza los aspectos favorables de Capadose. En vez de ser «un imponente embustero», él «miente sin medida». Se nos dice que en contraste con el egoísta «interés» de Lyon, el embuste de Capadose es «completamente desinteresado». En vez de ser «todo lo que es bueno y amable» se convierte en «todo lo que es bueno, verdadero y amable». 2) Semejantemente Lyon empeora a nuestros ojos: «Lyon era demasiado escrupuloso» cambia a «Lyon era a la vez demasiado discreto y demasiado engreído de sus inducciones íntimas»; «con una audacia interior ante la que temblaba un poco» cambia a «un descaro que casi le ruborizó», etcétera. También se nos advierte, por lo menos con una amonestación adicional del hecho de que Lyon está pintando su propio retrato: «¿no cree usted que las cosas de Vandyke dicen mucho sobre él?».

lamente hay la más sencilla evocación del «cuadro» del pasado romántico que JAMES describió muchos años más tarde como tan importante para la historia. «A lo más que se acerca JAMES aquí es al retrato de las dos viejas mujeres inglesas, marchitadas, excéntricas, pobres y desacreditadas, subsistiendo en una extraña generación, en su mohoso rincón de una ciudad extranjera, con estas ilustres cartas como su más preciada posesión». El interés primario reside en la maquinación del «fanático Shelley» contra estas dos figuras románticas.

Sin embargo, cuando en el prefacio vuelve a recordar su idea años más tarde, la acción del fanático Shelley se transfiere en favor de una discusión de su propio esfuerzo para dar vida al «pasado palpable, imaginable y *visible*». Todo es charla sobre la atmósfera y los contrastes atmosféricos, el deleite de interpretar «mi vieja Venecia» y «la más antigua Venecia de Jeffery Aspern»; todo es sobre el «romance» de su esfuerzo por evocar «una escena final del rico y oscuro drama de Shelley representado en el mismo teatro de su propia 'modernidad'». Excepto para indicar que el original *Shellevita* cuya aventura sugirió la historia no se ve reflejado en lo más mínimo en la historia terminada, JAMES ni siquiera menciona al protagonista.

Aquí tenemos, pues, dos temas netamente diferenciados. Hay una acción en la búsqueda desaprensiva de los papeles por el narrador y su frustración final; es una acción que requiere un agente de una clase particularmente insensible. En segundo lugar, hay un «cuadro», un aire o una atmósfera, un pasado para ser visitado y recordado con todo el talento poético a disposición de JAMES. Hasta aquí bien; no hay nada inherente incompatible con estos dos temas. Por el contrario, la noción de un «pasado visible» violado virtualmente por un anticuario moderno que no tiene la menor idea de cómo el pasado puede ser visitado efectivamente, parece, según se ve, buena. Pero desafortunadamente hay un principio general según el cual JAMES se siente constreñido a escribir sus historias. «La descripción» no debe venir del autor en su propia voz. Debiera ser empujada dentro de la conciencia de un gran reflector «lúcido». ¿Y quién debiera ser este reflector, quién «puede» ser en este caso sino el mismo anticuario? A menos que la señora Prest, presente ya bastante desvergonzadamente como un simple «*enlace*» para darle una excusa de contar sus planes, a menos que ella se convierta en lo que seguramente sería un observador bastante increíble, la única mente disponible con suficiente comprensión de lo que ocurre es la mente del anticuario. Es él quien debe visitar y evocar el pasado. Y sin embargo él debe

«dar un zarpazo» a las posesiones de la envejecida amante del poeta y violar el ingenuo espíritu de la sobrina de la moribunda mujer.

La historia terminada es buena, pero para mí ha pagado un precio por la forma de la narración. Temerario como pueda parecer entrometerse con los procedimientos del gran maestro, uno no puede evitar concluir que el narrador tal como está hecho, aunque sea apropiado para el coqueteo con Tina Bordereau, no era adecuado para la tarea de evocar la poesía del pasado visitable.

Todo el poder del motivo, todo el sentido de la dirección en la acción se concentra en los esfuerzos del narrador por obtener los papeles de Aspern y, particularmente, en el uso que hace del afecto de Tina. En su inmoralidad, aunque no en los detalles precisos de su búsqueda, él es medio hermano de otros «truhanes editores» en la ficción de JAMES, como Mathias Pardon en *The Bostonians*, George Flack en *The Reverberator* o el periodista en *The Papers*. También es hermanastro de Morris Townsend en *Washington Square*, que para sus propios fines egoístas se burla de los afectos de una inocente mujer. Hemos pasado por un tiempo en que la fidelidad y el honor han significado tan poco, en términos de convención literaria, que es fácil pasar por alto lo que todavía significaba para JAMES. Pero si uno aplica al narrador de esta historia las normas de integridad y honor que aparece en *The Spoils of Poynton*, por ejemplo, si uno juzga al narrador, para abreviar, según los modelos de cualquiera de los reflectores realmente lúcidos de JAMES, la inmoralidad del anticuario solamente puede verse como central. No puede evitarse centrar nuestra atención desde el principio hasta el fin en la comedia del cazador cazado, el hombre de liviano carácter que manipula a otros tan inteligentemente que se «destruye» a sí mismo.

De nuevo aquí, como en *El Embustero*, la revisión de Nueva York nos lleva al conocimiento más perspicaz de la inmoralidad del narrador. Cualquiera que dude de que la atención final de JAMES radica básicamente en el narrador debería volver a leer el cuento en la revisión de Nueva York, cotejando con el original aquellos párrafos que le muestran engañando, robando, mintiendo o avergonzándose. Al revisar *The Portrait of a Lady*, como señaló MATTHIESSEN, JAMES trató de hacer más clara la degeneración moral de Osmond, de modo que «la confluencia es sólo la de Isabel, la ambigüedad está toda en lo que Osmond ocultó, no en ningunas dudas que JAMES tuviese sobre él; JAMES cambió la opinión de Osmond sobre Isabel, por ejemplo, de «tan brillante y suave como una nube de abril» a «tan suave para

su necesidad general de ella como el marfil en la palma de la mano».⁸ La misma clase de revisión tiene lugar en esta historia. Los siguientes ejemplos son solamente algunos de los casos extremos de JAMES para evitar, en la revisión, el tipo de identificación con el narrador que, aun en esta historia «obvia» pudiera resultar fácilmente de la superior posición del narrador. Las cursivas se han añadido.

Original

Revisado

Lo siento pero por Jeffrey Aspern aún haría *cosas peores*.

Lo siento, pero no hay *vileza* que yo no cometiese por Jeffrey Aspern.

«Usted es extravagante...» dijo mi compañero. Ciertamente usted está preparado a ir *lejos*.»

«Usted es extravagante e *inmoral*.»

Moriría la próxima semana, tal vez mañana, y entonces podría *tomar sus papeles*.

Entonces podría *saltar sobre sus posesiones y rebuscar sus cajones*.

...la primera, la última, la única vez que contemplé sus extraordinarios ojos. Ellos me miraron y me avergoncé terriblemente.

Ellos me miraron. *Fueron como, para un ladrón cogido con las manos en la masa, el resplandor de una luz*. Me avergoncé terriblemente.

Le dije a la Sra. Prest que haría el amor a la hija; pero fue un chiste sin consecuencias y nunca lo dije a *Tita Bordereau* (obsérvese que Tita se cambia por Tina», nombre más atractivo).

Nunca se lo dije a *mi víctima*.

¿Cómo pudo ella, ya que yo no regresé antes de la noche para contradecir tal idea...? (la idea de la señorita Tina de que él retrocedió horrorizado ante la oferta amorosa de ella).

...para contradecir *incluso como un acto de simple humanidad*, tal idea?

Por supuesto estas citas aisladas dan sólo una fracción del énfasis que uno encuentra, en ambas versiones, en la deterioración moral y bajeza final del narrador de JAMES.⁹ El efecto de estos y otros cam-

8 F. O. MATTHESEN, *Henry James: The Major Phase*, Oxford, 1944, página 167.

9 Para una interpretación inteligente de las extensas perfidias del narrador, vid. *The Sense of the Present* en *The Aspern Papers* de SAM S. BASKETT, *Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters*, XLIV, 1959, págs. 381-

bios no es en ningún caso hacerlo peor de hecho; sus acciones continúan objetivamente las mismas en ambas versiones. Más bien empeoran solamente su propio retrato y aumentan así nuestra conciencia de que el drama es el de su relación poco escrupulosa con la señorita Tina. De este modo aminoran la carga sobre el lector al hacer este aspecto de la historia menos sutil y menos ambiguo que lo era originalmente.

Así, pues, la historia consiste simplemente en la búsqueda de este hombre sin escrúpulos de los papeles de Aspern, su descubrimiento de que su mejor forma de obtenerlos es hacer el amor a Tina, la poco atractiva sobrina de la propietaria, su posterior descubrimiento de que el matrimonio iba a ser el precio de la posesión absoluta, su retirada temporal en vista de tal conflicto y... pero él debería contar por sí mismo el climax. Al llegar al cuarto, reconoce que ella ha comprendido su retroceso involuntario cuando ella se ofreció a cambio de los papeles el día antes.

... Pero advertí además algo que no había entrado en mis cálculos: la conciencia de su fracaso (de Miss Tina) la había alterado extrañamente. Su transformación me impresionó.

Estaba de pie en medio del cuarto, inclinado hacia mí un rostro lleno de dulzura, y su mirada de perdón era angelical; la embellecía y le daba una apariencia más joven. Ya no era una vieja ridícula. Esa sutileza de expresión, esa magia del espíritu, la habían transfigurado. Y mientras yo la descubría, inmóvil, oí que una voz interior me susurraba: «¿Por qué no, después de todo...? ¿Por qué no?» Tuve la impresión de que podía pagar el precio (pág. 408).*

Ésta es «su» idea de la voz de la «conciencia». Si él es tan informal sobre esto, ¿cuál es su opinión de que el semblante de ella haya cambiado en efecto? ¿Es el cambio simplemente su interpretación

88. BASKETT reconoce que la visión del narrador del pasado está lejos de ser fidedigna y que de hecho las ironías de la historia se basan en un contraste implícito entre su «interpretación del pasado» y la interpretación del lector y del autor. Está preparado a hacer uso del pasado para sus «bajos» fines presentes. El pasado que evoca está viciado, aunque BASKETT no da importancia a esto, por este modo de evocación. Otra persecución del narrador se lleva a cabo por WILLIAM BYSSHE STEIN en *The Aspern Papers: A Comedy of Masks, Nineteenth-Century Fiction*, XIV, septiembre 1959, págs. 172-78. STEIN trata más cabalmente de las deficiencias estéticas del narrador, su opinión del pasado está viciada, y el pasado que evoca es principalmente absurdo, como lo vemos en los absurdos de Juliana, el último remanente viviente de aquel pasado.

* *Los papeles de Aspern* en Obras escogidas de HENRY JAMES, Ed. Acervo, Barcelona, 1967.

subjetiva! JAMES aumenta inmediatamente nuestra sospecha: «sin embargo, aún más claramente que el cuchicheo oí la voz de la señorita Tina» diciendo que los papeles habían sido destruidos y con ellos, por supuesto, toda razón para «pagar el precio». «La habitación pareció dar vueltas a mi alrededor mientras escuchaba sus terribles palabras; se me nublaron los ojos. Cuando me recobré miss Tina estaba aún allí, pero la transfiguración había concluido: había vuelto a convertirse en una mujer vulgar, insignificante y de edad madura.» A causa del método narrativo estamos excluidos para siempre de saber si, en efecto, Tina era capaz de perdonar, de si en efecto estaba transformada, de si era, en efecto, una deslucida persona de edad. Estamos limitados al drama de la propia maquinación del narrador, y cuando concluye lamentando su pérdida, «quiero decir la de los preciados papeles», se nos deja en la duda permanente de si tiene alguna sospecha de sufrir una pérdida más seria, de si pensamos en otra pérdida como en la de su honor o en la de la misma señorita Tina. Sin embargo, lo que sabemos es suficiente para que este aspecto de la historia tenga éxito: el intrigante ha resultado la víctima principal de su elaborada intriga.

Pero ¿dónde ha estado aquel otro tema, descrito en el prefacio, durante este tiempo? ¿Qué ha sucedido con el «pasado visitable»? Bien, el pobre narrador ciego ha estado luchando periódicamente para volver al nivel de la sensibilidad necesaria para anotar, con el inequívoco asenso del lector, la atmósfera romántica de Venecia y, particularmente, de este rincón del pasado, la villa de Bordereau. Aquí está el cómico intrigante en su otro papel, como celebrante poético. «Ningún negocio puede conducirse en la ciudad de los canales sin una buena dosis de paciencia, y puesto que adoraba la comarca, me propuse ajustarme a mi espíritu haciendo acopio de tal virtud. En mi soledad, desde aquel tranquilo rincón de Venecia, yo había invocado a Jeffrey Aspern y él había acudido a mi conjuro. La figura inmortal del poeta; una figura revivida ahora e iluminada con toda la luz de un genio, rondaba a mi alrededor constantemente» (pág. 337). Sin duda éste no es un intrigante ridículo. Éste es el digno discípulo del gran poeta, hablando en el tono que el mismo JAMES usa al describir sus sentimientos sobre Venecia y su imaginado Aspern. Y el narrador prosigue en este tono por algún tiempo. El largo párrafo al fin de la sección cuatro, que contiene las opiniones del narrador sobre Aspern, sobre América y sobre el arte americano, seguramente está pensado que sea fidedigno portavoz para el tema de JAMES. «Ésta había sido originariamente la causa de mi profunda admira-

ción: que en una época en que nuestra tierra natal estaba en pleno período de formación y era tosca y provinciana; cuando la 'clase' que según dicen le falta, no se echaba ni siquiera de menos; cuando la literatura era algo extraño allí, y el arte y el estilo casi inexistente, hubiera encontrado los medios para vivir y escribir como un precursor, de ser universal. Admiraba, en fin, que hubiese sido capaz de sentirlo, de comprenderlo y de expresarlo todo libremente» (páginas 342-343).

A duras penas puede considerarse como la misma persona. Y hay también un tercer tono de voz cuando los dos primeros entran en conflicto abiertamente.

Su brillante fantasma parecía haber vuelto a la Tierra para asegurarme que miraba el asunto como propio, y para exhortarme a que lo solucionásemos fraternalmente... Mi intensa vida interior me conmovía de tal modo, que hasta experimentaba cierta mística solidaridad, cierta fraternidad de espíritu con todos los que habían vivido en el pasado al servicio del arte... todo lo escrito por Jeffrey Aspern era bello y sólo trataba de sacarlo a la luz (pág. 337).

Puede haber pocas dudas de que aquí JAMES colocó deliberadamente indicios para hacernos ver que el narrador está racionalizando su conducta. ¿Al servicio del arte? ¿Solamente sacando a luz la belleza? ¿Y qué hay de la propia conducta de Aspern? «Estamos contentos pensando al menos que en todas nuestras promulgaciones descartando conscientemente a Aspern de cualquier grosería (algunos consideran, creo, que los hemos fatigado) solamente habíamos tocado de pasada y de la forma más discreta su conexión con la señorita Bordereau. Aunque parezca extraño, hasta si hubiésemos tenido el material... éste habría sido el episodio más difícil de tratar.» ¿Así, pues, Aspern está también viciado con la inmoralidad mostrada por el narrador? Nuevamente al debatir si Aspern hubiese «traicionado» a Juliana en sus obras, «ésta hubiera pasado, como decimos ahora, a la posteridad», el anticuario exonera a Aspern, en lo que debe ser otro caso de sus «extralimitadas promulgaciones»: «Además, ¿no fue ningún marco bastante bueno para estar tan seguro de la duración y para estar asociado con obras inmortales a través de su belleza? ¿Era JAMES tan ingenuo como para permitir a su narrador que se le escape la distinción entre esta clase de traición, sin la cual la poesía romántica no existiría en absoluto, y las traiciones personales del narrador en su búsqueda de anticuario? Una y otra vez en la historia uno se ve forzado a levantar sus manos y decidir que JAMES simplemente no

ha proporcionado bastantes indicios para los juicios que todavía esperamos bastante claramente que seamos capaces de hacer.

Así pues, tenemos tres distintas voces narrativas en esta historia: las autotraiciones del narrador, evidentes para cualquier lector cuidadoso; sus esfuerzos hacia una directa evocación del pasado, que sacadas del contexto pueden parecer indistinguibles de la propia voz de JAMES; y los párrafos como de murmullo que están entremedio. Hay tantas buenas cosas en la historia que casi parece desagradecido que preguntemos si las tres voces narrativas llegan a armonizarse alguna vez. Los críticos, generalmente, han seguido a JAMES en mantenerse a distancia de estas cuestiones. Es mucho más fácil que JAMES no guste a causa de sus oscuridades, sin molestarse mucho en señalar lo que queremos decir, o bien idolatrarlo por sus sutiles ambigüedades. Ambas posiciones son completamente seguras, respaldadas por soldados en formación, con la tradición de una honorable batalla que se remonta a varias décadas. Lo que es difícil es mirar honradamente al maestro y decidir, sin idolatría ni destrucción de imágenes, si él lo ha hecho, al fin y al cabo, tan bien como debiera.¹⁰

Es, pues, hora de plantearse aquella difícil cuestión final sobre esta historia incluso si no sentimos gran confianza en ser capaces de contestarla: ¿se equivocó JAMES en dar la historia a un único narrador, un narrador usado por un lado para revelar sus propias deficiencias con inconsciente ironía y, por otro, para alabar cosas loables? No hay duda de que JAMES se mostró a sí mismo experimental, avanzado, sincero, objetivo, impersonal, difícil, pero dicho todo esto todavía no sabemos si su elección fue la correcta. ¿Hasta qué punto su elección o su técnica le ayudó o le estorbó en su esfuerzo por realizar las inherentes posibilidades de esta obra?

10 Para un esfuerzo similar con otros maestros modernos vid. GRAHAM HOUGH, *Image and Experience: Studies in a Literary Revolution*, Londres, 1960, e. g.: «no puedo pensar que los problemas planteados por la estructura de *The Waste Land* se han afrontado. Ha sido un asunto de partido, un asunto de polémica o defensa; ...aceptar esta clase de técnica era en otro tiempo una piedra de toque para la participación en la poesía moderna. Se estableció mientras el poema todavía era capaz de causar desconcierto. La brillantez de la imagen, el auditorio y la grandeza encantadora de sus mejores párrafos, se coló en la conciencia y se volvió parte de nuestra propiedad poética; fue desagradecido y casi indecente preguntar de qué clase de conjunto eran parte estos fragmentos. Y estuvimos satisfechos con un nivel de coherencia que nunca debíamos haber encontrado suficiente en ningún poema anterior... Pero las cuestiones continúan, y en especial la cuestión de qué es lo que hace al poema una totalidad, si es que lo es» (páginas 21-22).

Apenas necesito decir que ésta no es una pregunta que pueda resolverse construyendo otra regla general para sustituir aquellas que hemos discutido antes: «No debe esperarse que ningún narrador haga tareas contradictorias.» Huckleberry Finn ejecuta tareas contradictorias muy admirablemente, evocando la poesía del Mississippi un minuto y revelando profunda ignorancia el otro. Ni es inherentemente erróneo presentar un personaje que se descarría al entender mal los valores que son admirables en sí mismos. En realidad es una de las glorias de la ficción que precisamente pueda englobar la clase de complejidad intentada aquí por JAMES, sin pérdida de claridad o de intensidad. Pero aquella complejidad puede ser intensa solamente si los elementos que la componen se hacen intensos, cada uno a su manera.

Parece claro que JAMES siempre pensó en su historia como un esfuerzo por realizar ambos elementos que él mismo describe: la comedia irónica y la evocación romántica como fondo y contraste. «Él no puede haber pensado en el truhán editor o en el pasado evocado como temas independientes con efectos independientes; cuanto más intensa evocación del auténtico romance de Venecia y su pasado, tanto más grande la comedia irónica del anticuario engañado que viola aquel pasado. Y por el contrario, cuanto más claramente se hace destacar su bajeza actual, tanto más efectiva debería ser la contrapuesta genuina pasión por la belleza de los románticos. Lejos de ser verdaderamente contradictorios, los dos efectos se podrían considerar fácilmente como complementarios; cuanto más profunda es la mordacidad irónica tanto más agudo es el contraste con lo que no se trata irónicamente. Pero se desprende de la crítica publicada sobre esta historia que la mayoría de los lectores han caído a un lado o a otro de esta seria complejidad (no simple ofuscación y confusión), que la historia, aparentemente, se esfuerza en lograr.

Algunos fracasos literarios se muestran al producir el mismo resultado en todos los lectores: aburrimiento, disgusto o lo que sea. Pero de la naturaleza de esta historia se desprende que la dirección del fracaso se mostrará diferentemente en cada lector. Hasta poco ha la mayoría de los lectores, a juzgar por el comentario impreso, aparentemente perdieron mucha de la ironía y de la comedia como resultado de sucumbir al discurso poético del narrador sobre Venecia. Me encuentro en el extremo opuesto, incapaz de interpretar el discurso sobre Venecia con nada parecido al efecto que JAMES parece haber deseado, porque la voz del narrador suena falsa a mis oídos. Y debe de haber un tercer grupo que, encantado con la misma

ambigüedad que me turba, pasa por alto las claridades que JAMES proyecta a la vez en su condena del narrador y en su visita lisonjera del pasado. Pero ésta es una pérdida tan seria como las otras: la meta de JAMES no es la mayor ambigüedad irónica sino la lucidez con complejidad; él siempre se recrea en «la comedia y la tragedia» tanto como en «la ironía», y hubiera estado afligido de saber que alguien podía interpretar *The Aspern Papers* como un borrón vago, realista, inconsiderado.

Por supuesto, podemos imaginar a un lector tan flexible y tan completamente ajustado a los propios valores de JAMES que pudiera cambiar ágilmente de una posición a otra, permitiendo al narrador cambiar su carácter de un momento al otro. Pero JAMES ha renunciado a las mismas convenciones que, en anterior ficción y drama, hicieron tales cambios fácilmente aceptables. Uno no tiene dificultad cuando SHAKESPEARE obliga a algunos de sus personajes, particularmente en el soliloquio, a declaraciones narrativas y evaluativas que van mucho más allá de cualquier valoración de sus auténticas capacidades dentro del mundo de la acción. SHAKESPEARE no ha pretendido que esta «práctica» sea realmente consistente. Pero JAMES nos recuerda constantemente, página por página, que está intentando una nueva intensidad realista de la forma narrativa. ¿Entonces cómo puedo excusarle cuando encuentro que su narrador es una clase de hombre en un párrafo y otra clase en el siguiente? Solamente renunciando a mis responsabilidades como lector y diciendo que precisamente porque es de JAMES es perfecto. Aunque sea bueno, *The Aspern Papers* no es tan bueno como JAMES pudiera haberlo hecho si hubiera reservado para una voz fidedigna el derecho a evocar el auténtico pasado visitable y hubiera usado al presente narrador solamente en tareas para las que está calificado.

La atenuación del efecto que debe resultar para cualquier lector que tome la obra seriamente como un conjunto puede verse contemplando cualquier párrafo en el que el narrador debe hacer ambos trabajos simultáneamente. Un buen ejemplo es la frase concluyente: «cuando lo miro (el retrato de Jeffrey Aspern) apenas puedo soportar mi pérdida, quiero decir la de los preciados papeles». En el original se lee simplemente: «Cuando lo miro mi disgusto por la pérdida de las cartas se vuelve casi intolerable». Pero no son realmente, como sabe bien JAMES, las cartas que el narrador ha perdido, y que él muy apropiadamente revisó para introducir una sombra de duda, una sombra de autoconciencia del precio pagado, la pérdida de la decencia humana. Pero ¿qué sucede, a través de su revisión, a la evocación del

pasado visitable? ¿Son valiosos los papeles? Uno diría que por supuesto lo son. Pero se les ha hecho parecer menos preciosos, verdaderamente se tornan casi desdeñables como resultado de una revisión que nos recuerda perfectamente lo que el narrador ha perdido en realidad.

Al discutir lo que sucede cuando las máximas morales de SHAKESPEARE nos llegan a través de un «portavoz informal», ALFRED HARBAGE dice que el efecto es «poner las máximas algo fuera de foco, hacerlas algo borrosas, privarlas de finalidad».¹¹ El efecto es similar en JAMES: alguna, aunque no toda, de la utilidad del narrador en evocar el romance de la Italia de Shelley se ha visto borrosa y privada de finalidad.

«¡CUIDADO, LECTORES PROFUNDOS DEL MUNDO!»

No tengo duda de que esta interpretación de *The Aspern Papers* parecerá tanto una interpretación excesiva para algunos de mis lectores como me lo parece la interpretación freudiana de *The Turn*. Pero espero que incluso así mi punto de vista permanezca: aunque una simple facilidad de interpretación nunca puede ser una prueba final de la cualidad de una obra, dramatizar una visión confusa de otra visión confusa o de aguas revueltas, puede producir una clase de dificultad que es incompatible con algunas clases de efecto literario.

Si pudiera terminar con esta nota sana y salva, mis problemas serían relativamente sencillos. Pudiera simplemente descontar unos pocos puntos del total del maestro y meterme en lo que me importa. Pero mientras tanto aquella institutriz y sus intérpretes freudianos están esperando a los lados, esperando a que se les aclare o a que los echen. Y no están solos. Uno encuentra sospechas arrojadas sobre la veracidad de tantos y tantos reflectores de JAMES: los críticos están en pública disputa sobre muchos de ellos. Fleda Vetch, aquella encantadora y sensible criatura, es sospechosa o es directamente «acusada» por MARK VAN DOREN, ROBERT CANTWELL y otros; Isabel Archer por WILLIAM TROY; el padre y la hija de Ververs por F. O. MATTHIESSEN; Strether (hasta él) por VAN WYCK BROOK; Maisie por STEPHEN SPENDER; Merton Densher (el «villano») por H. R. HAYS; Gilbert Long por LEON EDEL; Bernard Longueville por EDMUND WILSON; el

11 *The Unreliable Spokesman, As They Liked It: An Essays on Shakespeare and Morality*, Nueva York, 1947, pág. 106.

narrador de *Four Meetings* por FORD; y así sucesivamente.¹² Estas detracciones y las controversias resultantes surgen más rápido de lo que uno puede seguirles la pista. Más recientemente le ha tocado el turno al pobre Pemberton, el tutor de *The Pupil*. Hace un par de inviernos Terence Martin le llamó «el villano» de la obra; tan pronto como la lenta maquinaria de las publicaciones literarias lo permitió, JOHN HAGOPIAN saltó en su defensa: es solamente un villano en un sentido existencialista, tomando una decisión trágica como la del Capitán Vere en *Billy Budd*. WILLIAM BYSSIE STEIN replicó con una acusación diferente: es un mojigato que causa la tragedia del alumno al fracasar en superar su moral puritana. Aquí el crítico, bastante infeliz al tener su cabeza llena de tales asuntos seguramente recuerda oscuramente una anterior reivindicación un tanto diferente: Pemberton es, en realidad, un homosexual que está en contraposición con los «vulgarmente heterosexuales» padres del alumno. El alumno muere, en este relato, «a causa de su repentina alegría de saber que, finalmente, está libre de marcharse con Pemberton, presumiblemente para una relación amorosa».¹³ Pero antes de que uno haya tenido tiempo de leer *The Pupil* otra vez para ver qué ha salido mal, aparece ya un nuevo candidato para la controversia. Parece que hemos estado demasiado inclinados a ver las cosas simplemente como Christopher Newffan las ve en *The American*. JOHN A. CLAIR ahora nos señala «la incorregible falta de visión interior de Newman y sus juicios impetuosos que le mantienen ignorante de la situación real». ¡La situación real, que es discernible solamente «a un lector de cada cien», es que Claire de Cintre es la hija ilegítima de la señora Bread!¹⁴

12 Un buen principio en aguas tan traidoras puede hacerse con *The Question of Henry James* de F. W. DUPEE (ed.), Nueva York, 1945. Pero el tamaño de la bibliografía aumenta en progresión geométrica año tras año.

13 MARTIN, HAGOPIAN y STEIN en *Modern Fiction Studies*, IV, invierno 1958-59, págs. 335-45 y V, verano 1959, págs. 169-71, y en el *Arizona Quarterly*, XV, primavera 1959, págs. 13-22. La explicación de homosexualidad está en la antología *Short Novels of the Masters*, ed. Charles Nieder, Nueva York, 1948, pág. 15.

14 *The American: A Reinterpretation*, PMLA, LXXIV, diciembre 1959, páginas 613-18. Cuando escribo esta nota al pie, a mediados de enero de 1961 no conozco ningún intento de réplica a la tesis de CLAIR. Pero puedo estar seguro que réplicas e hipótesis alternativas ya han aparecido en algún sitio. Sin duda en este momento se está fraguando una controversia, o ya está en plena ebullición, sobre el asunto, y es igualmente cierto que cuando mi libro se imprima otras interpretaciones controversiales harán parecer anticuadas aquellas que yo he registrado. Pero debo detenerme en algún lugar o empezaré a sonar como

Seguramente JAMES no debe ser inculpado por todo esto. Aunque algunas de las historias no son intencionadamente ambiguas, ciertamente las ambigüedades no son tan extensas como para permitir al mismo narrador ser un villano mojigato y un heroico homosexual. Sin embargo, si exoneramos a JAMES ¿no deberíamos culpar a los críticos? ¿O repudiar la crítica misma como completamente caprichosa?

Una respuesta completa conduciría, probablemente, a extensas cuestiones sociales sobre las relaciones del artista y del público y la historia de aquellas relaciones en el siglo xx, cuestiones que no me siento competente para tratar. Pero seguramente una parte de la respuesta está precisamente dentro del dominio de un estudio retórico: el éxito o el fracaso de un autor con cada lector depende en parte de sus expectativas convencionales. Y las últimas décadas han producido, por cualesquiera razones, una audiencia que ha perdido el equilibrio a causa de una barrera de obras irónicas.

Los primeros lectores de *The Turn* nunca pusieron en duda la integridad de la institutriz. Su habitual experiencia del testimonio narrativo les llevó a esperar veracidad a menos que la informalidad estuviese claramente comprobada. Sin embargo, en los años veinte, cuando se dio a conocer por primera vez la teoría de que los fantasmas son alucinaciones de la institutriz,¹⁵ los lectores ya habían experimentado dos décadas de extrema informalidad. Sabían lo que era ser engañados por testigos plausibles pero depravados como Lyon o ser confundidos por Stephen Dedalus. A medida que aumentaba la experiencia con gente tan engañosa, los lectores se volvieron más y más sensibles a sus equivocaciones y suspicaces de toda reivindicación de veracidad. La mayoría de nosotros vio poca distancia entre JOYCE y Stephen en la primera lectura de *A Portrait*; nos hemos enterado de nuestro error, y ahora buscamos la distancia por todas partes. Hemos sido atrapados demasiadas veces; y el resultado es que la situación retórica de la institutriz y de sus compañeros reflectores ha cambiado radicalmente.

Sus primeros lectores más probablemente iban a cometer la falta de pasar por alto la distancia cuando estaba sin ambages ante ellos; los lectores inexpertos en 1961 están todavía en la misma posición, como vemos en la cosecha de novicios que cada año identifican a los autores literalmente con sus narradores. Pero muchos de nosotros

Tristram Shandy viviendo su experiencia más rápido de lo que la puede escribir.

15 Vid. ALEXANDER E. JONES, *Point of View in The Turn of the Screw*, *PMLA*, LXXIV, marzo 1959, pág. 113.

estamos ahora exactamente en la condición opuesta: no podemos aceptar una declaración justa y simple cuando la leemos.

El resultado es que pocos de nosotros estamos inmunes al tipo de error que EDMUND WILSON hizo al leer *Tropic* de HENRY MILLER. WILSON alabó a MILLER por su hábil retrato irónico de un tipo particular de snob baladronando, por hacer a su héroe realmente vivo, «y no simplemente en sus humos y sus poses. Nos retrata al genuino estadounidense holgazán llegado a París para darse la buena vida; y lo deja a un lado para siempre con su sedante de Pernod y de sueños». A toda esta alabanza de la ironía, MILLER replicó: «El tema soy yo mismo, y el narrador, o el héroe, como dice su crítico, soy también yo mismo... Si se refiere al narrador, entonces soy yo... No uso 'héroes' incidentalmente, ni escribo novelas. Yo soy el héroe, y el libro soy yo mismo.»¹⁶

Igualmente indignado, Mary McCarthy informa de la búsqueda, por un estudiante inglés, de sentidos ocultos en una historia suya, cuando en realidad «todo el quid de esta 'historia' era lo que realmente sucedió; está escrita en primera persona: hablo de mí misma en mi propio nombre, McCarthy... Pensé que el principal interés descansaba en que sucedió en la vida real, el pasado verano, a la misma escritora...».¹⁷ Uno está tentado a unirse en el divertido ataque de la señorita McCarthy al desencaminado profesor de aquella clase. La caza de símbolos escondidos y de ironías se ha llevado demasiado lejos. Pero cuando consideramos más de cerca el empeño del profesor y, particularmente, lo que la misma señorita McCarthy añade sobre la naturaleza de sus propósitos en la historia, la situación no es del todo clara. El evento, nos dice «le sucedió a la misma escritora que tenía bastante culpa del incidente. Yo quise ponerme en un aprieto y si era posible, también al lector». Un nuevo e interesante desvío de la meta del artista: no escribe para expresarse sino para verse en apuros. Ya que también proyecta turbar al lector, presumiblemente requiere que se identifique con ella en sus faltas, que vea en sus faltas un reflejo de sí mismo. Excelente. Pero mientras tanto aquí está el pobre profesor y sus estudiantes de vuelta al aula, leyendo esta historia así como algo de KAFKA y de JAMES, algo de HEMINGWAY y algo de JOYCE, o incluso quizás otras de las propias historias de la señorita McCarthy, donde hay montones de ironías. Cuando llegan

16 El mismo WILSON informa del cambio en *The Shores of Light*, Nueva York y Londres, 1952, págs. 708-9. El cambio tuvo lugar en 1938.

17 *Settling the Colonel's Hash*, *Harper's*, CCVIII, febrero 1954, páginas 68-75.

a la historia de la señorita McCarthy es difícil pensar en las muchas obras modernas importantes de donde pudiesen venir las ironías, sin caer en dificultades. E incluso ahora que sabemos su actitud hacia la historia, no es una tarea fácil inferir cuáles son los rasgos de su narradora que ella cree la manifiestan como «bastante culpable» y cuáles los que ella piensa que son tan simpáticos que conducirán al lector a identificarse con ella en su apuro.¹⁸

Al establecer un principio similar, SAUL BELLOW nos advierte contra la «lectura profunda».¹⁹ «Quizás los más profundos lectores son los que están menos seguros de sí mismos. Una sospecha aún más desconcertante es la de que prefieren el significado al sentimiento.» Pero la advertencia no puede llevarnos muy lejos cuando BELLOW dice «los mejores novelistas y poetas del siglo han hecho mucho por promover» la clase de lectura profunda que él deplora. Las propias novelas de BELLOW requieren todas una gran sutileza en el lector; sus narradores son todos parcialmente fidedignos. ¿Quién va a decir con certeza hasta qué grado Augie, o Henderson o Leventhal hablan a favor de las normas de BELLOW?

Así incluso si tomamos el consejo de McCarthy y de BELLOW y abandonamos la caza de símbolos, la igualmente penetrante caza de ironía continuará. Una vez en el camino no podemos retornar; no podemos pretender que las cosas son tan simples como parecían una vez. Podemos cometer disparates no sólo dudando de la honrada institutriz, sino también ascendiendo por la escala de la veracidad propuesta hasta observar a Nelly Dean (la recién descubierta «villana» de *Wuthering Heights*), Clarissa (no tan angélica criatura como parecía) e incluso hasta los narradores más omniscientes y fidedignos. No nos

18 Uno puede simpatizar con un crítico inglés de MARY MCCARTHY: «Una y otra vez el lector aborrece de corazón a un personaje, y asumiendo que el autor está con él, se queda de repente parado ante la horrible duda (que el autor no tiene derecho a plantearle) de si en realidad no está solo» (HILARY CORKE, *Lack of Confidence, Encounter*, julio 1956, pág. 76). Para una protesta similar contra otro escritor, vid. CHARLES CHILD WALCUTT, reseñando *Bernard Clare* de JAMES T. FARRELL en *Acent*, verano 1946, pág. 267: «Creo que FARRELL juega con dos barajas con esta convención casi universal de caracterización. De aquí la ambigüedad, pues con referencia a la convención Bernard es despreciable, mientras que con referencia a la actualidad él es 'mejor' que el piadoso ciudadano medio. Y así FARRELL... puede pedir aprobación por su valiente veracidad porque revela mucho del cerdo y la serpiente en Bernard y en el siguiente instante puede acusar de hipocresía a cualquiera que pretenda considerar a Bernard como una persona inferior.»

19 *Deep Readers of the World, Beware!* *New York Times Book Review*, 15 febrero 1959, págs. 1, 34.

detiene la más explícita retórica. Cuando CERVANTES trabaja para presentar a su triste caballero como un ciego, aunque amable, loco, simplemente lo ignoramos: Don Quijote es realmente un Santo Cristiano, un gran Héroe Irónico al que CERVANTES mismo no acaba de entender.²⁰

Uno de los peores resultados de todo esto es que se torna más y más difícil confiar, en nuestra crítica, en los viejos estándares de prueba; la evidencia del libro nunca puede ser decisiva. ¿No hemos probado que JAMES incluía en la historia y no simplemente en sus declaraciones de intención en los cuadernos de notas, evidencia inequívoca de que los fantasmas están allá realmente, girando aquel tornillo? Así pues, el crítico simplemente cambia nuestra atención del espíritu de la institutriz al de JAMES: más que la institutriz, es JAMES el que ha perdido su «comprensión de la realidad». «Las dudas que sienten algunos lectores» dice EDMUND WILSON, «respecto a la validez de la historia de la institutriz son, creo, el reflejo de las dudas de JAMES, comunicadas inconscientemente por el propio JAMES.» Podemos concluir, bastante felizmente, que «no solamente la institutriz se autoengaña, sino también JAMES se autoengaña con ella».²¹ En cuanto decidimos que contra sus intenciones conscientes los autores realizan sus portentos, ninguna hipótesis crítica puede refutarse, no importa cuán lejos esté de las intenciones demostrables del autor, en la obra o fuera de ella. Esto significa a cambio que nada puede probarse ya que ninguna evidencia es más relevante que cualquier otra. Gana el crítico con el más gran poder persuasivo, y para algunos lectores esto significa, simplemente, el crítico que puede hallar más ambigüedades o ironías. ¿Cómo intentaría uno argüir a favor o en contra de las imaginaciones irresponsables contenidas en la última contribución a la controversia sobre *The Turn*, más que dándoles nombres tales como «irresponsables»?

20 JAMES HAFLEY, *The Villain in Wuthering Heights, Nineteenth-Century Fiction*, XIII, diciembre 1958, págs. 199-215; NORMAN RABKIN, *Clarissa: A Study in the Nature of Convention*, *ELH*, XXIII, septiembre 1956, págs. 204-17; W. H. AUDEN, *The Ironie Hero*, *Horizon*, XX, agosto 1949, págs. 86-93. Para discusiones relacionadas con la informalidad de otros narradores vid. Bibliografía, sec. V, A y B.

21 Del *postscriptum* de WILSON, añadido a la edición de 1948 de *The Triple Thinkers*, reimpreso en *The Story: A Critical Anthology*, ed. Mark Schorer, Englewood Cliffs, N. J., 1950, págs. 583-85. Hace poco WILSON se contradijo de nuevo.

¿Es posible pues que Douglas (el dueño) sea Miles (el chico hechizado)? ¿Que la institutriz, enamorada de Miles (Douglas) e incapaz de actuar en esta situación, se escribió para sí misma una historia, una ficción? Y finalmente ¿es posible que Douglas siendo niño y joven en Trinidad, estuviese enamorado de la institutriz?²²

¿Qué puede significar la palabra «posible» en tales preguntas? ¿Es el trabajo del crítico el de dirigir una conferencia sobre la historia para decidir cómo «debiera» haberla escrito el autor?

Pero incluso si hubiese una conexión poco aclarada entre Douglas y la institutriz, las interpretaciones expuestas por varios críticos no quedan necesariamente invalidadas. Pues permanece el hecho esencial de que la historia contada por la institutriz necesita leerse a diferentes niveles. Es mucho más verdad si decimos que, en efecto, su historia es una ficción.

...Aún podemos mantener que su manuscrito no es una historia verdadera en absoluto, que es una obra de ficción que ella ya había confiado al papel antes de relatarla oralmente a Douglas. O puede haberla ideado a medida que iba escribiendo y entonces haberla escrito tal cual.

O, uno «podría» añadir, ella «puede» haberla copiado de un manuscrito medieval perdido por mucho tiempo. En tanto no se pide ninguna evidencia a nadie, podemos seguir así para siempre. Sin embargo, si la retórica explícita del autor contenida en el libro no se considera relevante, ¿adónde nos dirigiremos para hallar la evidencia?

A veces se sugiere que cualquiera que deplora la resultante Babel crítica está en realidad imponiendo un código de orientación literal en lo que debiera ser la desigual casa de la ficción. HENRY JAMES todavía podía creer que una obra de arte que deba ser explicada ha fracasado hasta cierto punto; nuestro lema parece ser «cuánta más explicación, tanto mejor». Cuando EDMUND WILSON interpreta en exceso a JAMES o HENRY MILLER, cuando admite que no pudiera haber «adivinado», sin asistencia foránea, el «complicado esquema» de los «paralelos homéricos en el *Ulysses* de JOYCE» y que «el resultado es, a veces, chasqueante y confuso»²³ o que «*The Sacred Fount* es descon-

²² Introducción a *A Casebook on Henry James's, The Turn of the Screw*, ed. Gerald Willen, Nueva York, 1960.

²³ *James Joyce, Axel's Castle*, Nueva York y Londres, 1931, sec. III, esp. página 213.

certante y hasta enloquecedora», esto no le lleva a disminuir su alabanza por el «estricto método objetivo en el que el autor no debe comentar sobre la acción». Aunque ERICH AUERBACH encuentra que no puede descifrar el «propósito y significado de la obra en sí» al leer muchos autores impersonales, especialmente aquellos que usan una «multiplicidad de consciencias» como reflectores, éstas todavía nos dan una reflexión «adecuada» de la vida misma mientras que constantemente tratamos de «dar significado y orden a nuestras vidas», y el fallo potencial queda completamente resarcido (*Mimesis*, páginas 485-86). Y, finalmente, para elegir sólo una más de las innumerables afirmaciones similares, cuando LIONEL TRILLING confesó recientemente su incapacidad en decidir, al leer la controversial *Lolita* de NABOKOV, si la acusación final del narrador de su propia inmoralidad había de tomarse en serio o irónicamente, se apresuró a explicar que esta ambigüedad hizo mejor la novela, no peor. «Verdaderamente, para mí una de las atracciones de *Lolita*», dice, «es su ambigüedad de tono... y su ambigüedad de intención, su habilidad para excitar inquietud, para hacer perder el equilibrio al lector» y al urgir «movilidad moral», para representar peculiarmente bien ciertos aspectos de la vida estadounidense.²⁴ El argumento es claro. Nuestra vida es moralmente ambigua; este libro la hace parecer aún más; por lo visto aún nos hace perder más el equilibrio que antes, y por ello su misma falta de claridad es una virtud.

Para abreviar hemos buscado tanto rato paisajes nebulosos reflejados en espejos empañados, que nos llega a gustar la niebla. La claridad y la simplicidad son sospechosas, la ironía reina soberana. A aquellas cualidades generales que discutimos en los capítulos II al V, hemos añadido la ironía como algo que en sí mismo es deseable. En un libro reciente sobre ironía en el drama, leemos que «porque» FIELDING era un «gran irónico», es probablemente un mejor novelista que RICHARDSON.²⁵ Aunque ningún crítico responsable ha argüido

24 LIONEL TRILLING, *The Last Lover, Encounter*, XI, octubre 1958, pág. 19.

25 *Irony in the Drama* de ROBERT BOIES SHARPE, Chapel Hill, N. C., 1959, página 45. El contexto señala claramente que «la ironía» se refiere aquí a la sensación de la audiencia de un contraste entre vida y arte, algo muy diferente de «la ironía» que recientes críticas han buscado en RICHARDSON al tratar de encontrar indicios de distancia entre él y sus heroínas. Como los otros términos generales con los que hemos tratado, la ironía tiene tantos diferentes sentidos que uno no gana nada al declararse en favor o en contra de ella. Dos textos básicos en el debate moderno sobre ironía en la poesía son *The Well Wrought Urn* de CLEANTH BROOKS, Nueva York, 1947, e *Irony and 'Ironic' Poetry*, del mismo autor, *College English*, IX, 1948, págs. 231-37; *The Critical Monism of Cleanth*

nunca que todas las ambigüedades resultantes de la ironía son buenas ambigüedades, es sorprendente ver cuán reluctantes hemos llegado a ser para distinguir, para señalar esta o aquella dificultad concreta surgiendo de la ironía y decir «esto está mal». Después de todo, nos decimos, solamente los enemigos de la literatura son los que piden que sus efectos se sirvan al lector en bandeja.

Y, sin embargo, todos sabemos que nuestras líneas de comunicación se han contaminado y esto no es bueno. El crítico acosado lo sabe, tratando de inferir el núcleo de un libro, sin tener que pasar toda su vida con él. *Coup de Grâce* es, al menos para mí, una realización horripilante. La cuestión es, ¿hasta dónde esto es intencional? Sin duda lo es predominantemente. ¿Pero es la fanfarronería meramente la de Erik, o también la señora Yourcenar piensa que las cuentas valen más intrínsecamente que los contables? ¿La crueldad es meramente la de él?... ¿Conoce ella lo insípido y lo espúreo de las interminables «reflexiones» de Erik, y si las conoce cómo puede asumir el descargar tantas de ellas sobre nosotros?»²⁶ Los críticos lo saben, cuando se ven obligados a hacer investigación recóndita para describir si hay que reír o llorar, soñar o pasmarse ante un cierto rasgo bello.²⁷ Y, finalmente, el autor lo sabe, sentado ante su escritorio preguntándose cuál de sus ironías secretas se pasará por alto, cuál de sus juicios directos se interpretará como ironía. Puede sucumbir a la desconfianza del lector no sofisticado y advertir contra la identificación, como WILLIAM GERHARDI en el prefacio a *Futility*, con «el 'yo'

Brooks, de R. S. CRANE, *Critics and Criticism*, ed. R. S. CRANE, Chicago, 1952, páginas 83-107.

26 *New Novels* de HILARY CORKE, *The Listener*, 7 noviembre 1957, página 755.

27 Además de todas las confesiones de frustración y acusaciones de oscuridad citadas en otros lugares, dos fuentes son también útiles más allá del reconocimiento o del ataque al inteligente análisis del problema: 1) *Virginia Woolf* de DAVID DAICHES, Norfolk, Conn., 1942: «¿Se supone que el contraste entre la solidez burguesa del medio ambiente de la señora Dalloway y la naturaleza de su propia conciencia forma parte del efecto?» «Virginia Woolf parece haber sentido, después de *To the Lighthouse*, que en su intento por presentar 'el sobre transparente' de la experiencia... la distinción entre el proceso mental del autor y los de los personajes no se hizo suficientemente clara» (págs. 77, 104); 2) *Aesthetic Distance in 'Madame Bovary'*, *PMLA*, LXIX, diciembre 1954, páginas 1112-26 de B. F. BART. BART es uno de los pocos lectores sensitivos de FLAUBERT que confiesa dificultad que pudiera atribuírsele al mismo FLAUBERT; para él, FLAUBERT nunca resolvió el problema de cómo cambiar la «distancia estética» de un punto a otro, con el resultado que el lector no está siempre seguro de si simpatizar con Emma o condenarla.

de esta obra no soy yo»,²⁸ o VLADIMIR NABOKOV en su epílogo a *Lolita*: «Mi criatura Humbert es un extranjero y un anarquista, y hay muchas cosas, además de las ninfas, en las que no estoy de acuerdo con él.»²⁹ O, si teme más al lector avezado inclinado a resistir los efectos emocionales, él puede abogar algo diferente a la fría lectura, distanciada e irónica, pedida por muchas obras, dice FRANÇOIS MAURIAC en una nota introductora sobre el avariento que relata *Le noeud de vipères* (*Nudo de víboras*) (1932), en forma de diario, «cet ennemi des siens, ce coeur dévoré par la haine et par l'avarice, je veux qu'en dépit de sa bassesse vous le preniez en pitié; je veux qu'il intéresse votre coeur...»³⁰ O puede evitar el menor indicio de sus preocupaciones. Pero a menos que esté más protegido por la egolatría que lo que consiguen la mayoría de autores, él sabrá que envía su obra a una recepción confusa y desconcertante. Incluso si él hubiese de volver a los viejos recursos de control explícito como muchos autores serios han hecho, se enfrenta con problemas que los escritores anteriores a HENRY JAMES podían ignorar.

28 *Compilación*, Londres, 1947, pág. 1.

29 *On a Book Entitled, Lolita*, Nueva York, s. f. (1958), pág. 317.

30 FRANÇOIS MAURIAC, *Le Noeud de Vipères*, Calmann-Levy, París, 1932, página 9.

«La función de un poeta, no se asuste por esta observación, no es experimentar el estado poético; esto es un asunto privado. Su función es crearlo en otros.» «El hombre de genio es el que infunde el genio en mí.» VALÉRY.

«El escritor necesita una conexión causal con su sociedad, un cierto sentido de que su obra contribuye a hacer el retiro de cada uno un privilegio más que una carga.» HERBERT GOLD.

Capítulo XIII

La moralidad de la narrativa impersonal

MORALIDAD Y TÉCNICA

Hasta aquí he asumido que los propósitos de la obra individual deberían dictar los estandars por los que se la juzga. No tenemos derecho a imponer *Nightwood* sobre *Emma* o a KAFKA sobre FIELDING.¹ En realidad puede parecer a algunos lectores que al hablar de los peligros de la narración impersonal en los últimos dos capítulos, casi he cometido la misma falta que he deplorado. Cuando digo que la narración impersonal puede producir confusión o ambigüedad no intencional, ¿no impongo a la ficción moderna estándares de claridad y de intensidad emocional derivadas de la ficción anterior? Sólo puedo decir que lo que he tratado de hacer hasta aquí, es preservar con cierto rigor la estructura del argumento hipotético que hallo más común en los críticos pragmáticos efectivos, desde ARISTÓTELES hasta hoy: *si* un autor quiere una intensa simpatía para los personajes que no tienen brillantes virtudes que los recomiendan, *entonces* la viveza psíquica de las introspecciones largas y profundas le ayudarán. Si un autor desea obtener la confusión del lector, *entonces* la narración no digna de confianza le ayudará. Por otro lado, si una obra requiere un efecto tal como intensa ironía dramática, cómica o trágica, el autor puede encontrar nuevos usos para la narración directa fidedigna.

1 Éste no es el lugar para intentar una reconciliación entre la semiverdad de que todas las obras son *sui generis*, y el hecho innegable de que no podemos empeñarnos en una crítica práctica sin agrupar las obras de acuerdo con las «clases de efectos». Los lectores que están perturbados por la sospecha de que yo he escabullido los criterios generales por la puerta trasera mientras los denunciaba desde la escalinata delantera pueden hallar cierta confianza en las discusiones de las categorías poéticas por CRANE y OLSON en *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane, Chicago, 1952, págs. 12-24, 546-66, 646-47. Vid. también páginas 124-25 supra.

Dejemos que cada obra produzca lo que «quiere» producir; dejemos que el autor descubra sus poderes inherentes y calcule sus técnicas para la realización de aquellos efectos.

¿Pero no hay una selección entre los efectos? ¿Debemos siempre conceder al autor lo que JAMES llama su «tema» y tratar solamente de su éxito al realizar aquel tema? ¿No hay controversia sobre las distintas especies literarias? ¿Es una comedia bien lograda del tipo de *Emma* el equivalente exacto de una comedia bien lograda del tipo tan diferente de *The Ambassadors* o de la mezcla bien lograda de efectos pero sin nombre del tipo de *El Castillo*?

En tanto el crítico desea ser ayuda práctica para el artista o el lector, estoy convencido que debe seguir el consejo de JAMES y evitar tales cuestiones. Las posibilidades del crítico de decirle a KAFKA algo que pueda ayudarle a mejorar su trabajo son, en todo caso, bastante pocas; desaparecen enteramente si empieza diciendo a KAFKA que no debiera haber tratado de escribir así. Con todo, en tanto somos hombres que reaccionamos ante cada obra literaria con todos nuestros sentidos, inevitablemente seguiremos la práctica de JAMES y asumiremos, por más que sean subrepticios, juicios sobre los fines y los medios.

De todos los criterios que uno pudiera emplear para ciertos propósitos en tal juicio (social, psicológico, sexual, histórico, político, religioso o el que sea), solamente uno se me impone tan fuertemente, por la naturaleza de mi tema, que no puedo omitirlo: la narración impersonal ha creado dificultades morales demasiado a menudo para poder descartar las cuestiones morales como irrelevantes para la técnica.

Hemos visto que las introspecciones pueden crear simpatía incluso para el personaje más depravado. Este efecto, usado apropiadamente, puede ser de valor inconmensurable para obligarnos a ver el valor humano de un personaje cuyas acciones, consideradas objetivamente, deploraríamos; el último triunfo en esta moda en Mink Spones de FAULKNER, en *The Mansion* (1959). Pero apenas sorprende que obras en las que se ha usado este efecto hayan conducido con frecuencia a una confusión moral. Quizás una mayoría de todas las acusaciones contra la inmoralidad de la ficción moderna sería puede ser imputada a este solo recurso. Uno puede reconocer la irrelevancia y la sinrazón de muchas de tales acusaciones e intentar todavía tratar honradamente de los problemas planteados por los seductores tunantes que narran gran parte de la ficción moderna.²

2 El más reciente ataque en toda línea sobre la inmoralidad de la ficción moderna es *Man in Modern Fiction* de EDMUND FULLER, Nueva York, 1958.

EL PUNTO DE VISTA SEDUCTOR: CÉLINE COMO EJEMPLO

Imaginémonos un lector no profesional, inteligente y leído, acercándose a la obra de CÉLINE *Voyage au bout de la nuit* (1932), por primera vez. Digamos que la elige del estante de reimpresiones en el drugstore. Tiene un confuso recuerdo de que CÉLINE es «bueno» o importante, ve en la cubierta que ésta es «una de las más importantes novelas del siglo xx», la compra y se la lleva a casa. Lee en la guarda que CÉLINE ha sido aclamado por «los críticos estadounidenses» como «una auténtica voz nueva, un autor con la apremiante cualidad de una casi insoportable urgencia en su obra». Lee un encomio de ANDRÉ GIDE. Entonces lee, pues es un diligente lector, el propio epígrafe de CÉLINE:

Voyager, c'est bieu utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.

Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais.

FULLER acusa a los escritores modernos de abandonar la «tradición judeocristiana» y de olvidar que el hombre «habita un ordenado universo», que «sus leyes fundamentales son mandatos de su Creador», y que él es «individual, responsable, culpable, redimible». Vid. también HAROLD C. GARDNER, *Norms for the Novel*, Nueva York, 1953, y MARTIN JARRET-KERR, C. R., *Studies in Literature and Belief*, Londres, 1954. Los contraataques a tales esfuerzos son, a veces, virulentos. Vid., por ejemplo, IRVING HOWE sobre EDMUND FULLER, *The New Republic*, 23 junio 1958. Sin aceptar el caso de FULLER, podemos preguntarnos si la cuestión moral es tan irrelevante a la empresa crítica como sugiere HOWE. Concluye su crítica con una referencia a *A High-Toned Old Christian Woman* de WALLACE STEVENS, como una «reflexión profundamente seria sobre la relación entre el arte y la moralidad»; «las cosas ficticias guiñan cuando quieren. Guiñan más cuando las viudas respingan». Es un bonito rasgo. ¿Quién quiere ser una viuda que respinga con disgusto como el pobre Fuller? Sin embargo, en cuanto ya no damos nombres y examinamos conceptos, difícilmente podemos tomar en serio la reivindicación de que el arte es invariablemente mejor cuando hace más desagradable lo convencional. Quizás no queramos ir tan lejos como ELIOT, que dijo una vez que aunque algunos escritores modernos pueden estar mejorando «la literatura contemporánea en conjunto» posiblemente hasta sus propias obras «tienden a degradarse». *Religion and Literature*, 1935, reimpreso en *Literary Opinion in America*, ed. M. D. Zabel, rev. ed., Nueva York, 1951, pág. 623. Pero no podemos pretender que si se degrada su valor sea irrelevante.

Et puis, d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux.

C'est de l'autre côté de la vie.³

Lo que nuestro lector descubre entonces es un espantoso problema. Un narrador en primera persona, un héroe de la picaresca moderna, le lleva a través de una secuencia de aventuras sórdidas. Por supuesto todo es completamente «objetivo». CÉLINE nunca está innegablemente allí, incluso ni en el prolijo comentario. Pero tampoco está nunca incontestablemente dissociado, y aquí radica el problema. El lector no puede evitar preguntarse si el moralizar de Ferdinand, de lo que hay mucho, debe tomarse seriamente o no. ¿Es la opinión de CÉLINE? ¿Debiera ser la mía, por lo menos temporalmente, para que pueda acompañar a este héroe con simpatía? ¿O es simplemente la «vida vista desde el otro lado» tal como promete el epígrafe? Incluso asumiendo que el lector no sepa nada de la vida personal de CÉLINE, debe encontrar difícil de creer, después de unas cien páginas como la que sigue, donde CÉLINE simplemente dramatiza a un narrador que está completamente dissociado de él.

On ne perd pas grand' chose quand brûle la maison du propriétaire. Il en viendra toujours un autre, si ce n'est pas troupous le même, Allemand ou Français, ou Anglais ou Chinois, pour présenter, n'est-ce pas, sa auitance à l'occasion... En marks ou francs? Du moment qu'il faut payer...

En somme, il était salement mauvais, le moral (pág. 67).

Ou perd la plus grande partie de sa jeunesse à coups de maladresses. Il était évident qu'elle allait m'abandonner mon aimée tout à fait et bientôt. Je n'avais pas encore appris qu'il existe deux humanités très différentes, celle des riches et celle des pauvres. Il m'a fallu, comme a tant d'autres, vingt années et la guerre, pour apprendre à me tenir dans una catégorie, à demander le prix des choses et des êtres avant d'y toucher, et surtout avant d'y tenir (página 102).

Quand on a pu s'échapper vivant d'un abattoir international en folie, c'est tout de même une référence sous le rapport du tact et de la discrétion? (pág. 140).

C'est depuis ce moment que nous vîmes à fleur de peau venir s'étaler l'angoissante nature des blancs, provoquée, libérée, bien débraillée enfin, leur vraie nature, tout comme à la guerre ...la vérité,

mares lourdement poissantes, les crabes, la charogne et l'étron (página 141).

¿Son éstas las opiniones de CÉLINE? Si no, ¿qué nos dicen de Bardamu? Si su opinión de la «naturaleza real» del hombre blanco es incorrecta, no tenemos indicios de CÉLINE sobre la alternativa correcta.

Nuestro lector no encontrará fácil apreciar lo que se intenta con los juicios de carácter de Bardamu. Si está juzgando a su predecesor en un puesto africano como un «verdadero hueso» (pág. 154), o diciendo de Alcide, sin más ligero rasgo irónico «aquí había un tipo que bebía junto con los ángeles y usted nunca lo había adivinado... entregó estos años... a una muchachita... sin interés alguno excepto el de su buen corazón», el lector no instruido en CÉLINE debe estar perdido, hasta en el improbable caso de que sus propios juicios siempre correspondan con los de Bardamu. En un momento Bardamu se siente culpable de su participación en la vida misma, corrupta como es y en el siguiente se exonera así: «es fácil decir que yo estaba engañado. En este caso se trata de cuándo y cómo. Engañar es como abrir una ventana en una prisión. Todo el mundo quiere hacerlo, pero no muy a menudo puede hacerse». Un momento está representando a Mickey Spillane: «En tanto puedo recordar siempre quise pegar una cara airada, como la suya, sólo para ver lo que sucede a una cara irritada si se le pega... Ella empezó a sonreír... ¡Pim! ¡Pam!... No vi nada. No fue nada bueno.» Al siguiente está moralizando sobre él mismo como el lector podría moralizar sobre él, analizando su deficiencia en «un amor por la vida de los otros», su falta de «compasión», su peregrinaje a la ventura en el intento de «perder mi camino».

Si el lector piensa en el estilo de Bardamu, y ya que ha leído bastante ficción lo hará seguramente, estará igualmente confuso sobre su cualidad propuesta. ¿Se piensa que las metáforas sucisimas y redundantes sean signos de su introspección poética, y de este modo de la de CÉLINE, o de una introspección poética dirigida a poner la simiente que caracterizará al narrador en contraste con CÉLINE? ¿Es el torpe simbolismo del «viaje en la noche» intencionalmente torpe para caracterizar a su narrador? ¿Pero cómo explicar entonces el hecho de que a veces el estilo «es» como promete la cubierta, pasmosamente ingenioso?

Si nuestro embrollado lector llegase a expresar su aturdimiento articuladamente, pudiera recibir la respuesta: «pero tú estás insis-

tiendo en juicios de valor donde tales juicios no son apropiados. El mismo quid del libro es que el hombre está perdido y confundido». Pero el libro insiste en el juicio de valor, desde la primera página. Cuando el narrador juzga, ¿cómo va a evitar el lector el juzgar también? Argüir que la obra intenta simplemente presentar un «retrato vívido» es insensato, cuando el vívido retrato se compone de actos y declaraciones que no pueden verse por lo que son excepto en un cuadro de valores. Si los ataques de Bardamu a los valores de la civilización no son ataques, y se ven como tales, entonces no son nada.

Por supuesto, es verdad que con un pequeño esfuerzo de las fuentes fuera del libro, y con otra cuidadosa lectura, uno puede llegar a una clara distinción convincente entre aquellas espantosas creencias de Bardamu que CÉLINE comparte y aquellas que no comparte. Como los autores de otras novelas de búsqueda ya examinadas (cap. X), CÉLINE lleva a su depravado héroe a un momento de revelación que intenta mostrar a él y a nosotros lo que hubiera podido ser.

Et je restais, devant Léon, pour compatir et jamais j'avais été aussi gêné. J'y arrivais pas... Il ne me trouvait pas... Il en bavait... Il devait chercher un autre Ferdinand, bien plus grand que moi, bien sûr, pour mourir, pour l'aider à mourir Plutôt, plus doucement. Il faisait des efforts pour se rendre compte si des fois le monde aurait pas fait des progrès. Il faisait l'inventaire, le grand malheureux, dans sa conscience... S'ils avaient pas changé un peu les hommes, en mieux, pendant qu'il avait vécu lui, s'il avait pas été des fois injuste sans le vouloir envers eux... Mais il n'y avait que moi, bien moi, moi tout seul, à côté de lui, un Ferdinand bien véritable auquel il manquait ce qui ferait un homme plus grand que sa simple vie, l'amour de la vie des autres (págs. 613-614).

Sí, ésta hubiera sido la salvación, nos comenzamos a decir. Pobre hombre. «No tuve nada de esto, o verdaderamente tan poco de esto que no valía la pena mostrar lo que tenía. No me atrevía con la muerte.» Ah, sí, ¿quién de nosotros se atreve? «Era demasiado pequeño para esto. No tenía ningún gran concepto de la humanidad. Creo que yo hubiera tenido compasión más fácilmente por un perro moribundo que por Robinson, porque un perro no es maligno; mientras que, pese a lo que se diga, León lo era algo. Yo también lo era, todos lo somos.» Sí, sí, todos somos malignos. Después de todo, ¡vaya en que pocilga vivimos! ¿Quién puede reprochar al pobre Bardamu, y al pobre CÉLINE cuyo desprecio por el hombre, y por ciertas razas humanas es igual al de Bardamu? Nuestro sórdido mundo ha hecho

de ellos lo que son y CÉLINE ha expresado lo que todos sabemos, es nuestro mundo real perdido, con tan bello estilo y de forma tan honesta e impersonal, todo dramatizado y sin intrusiones del autor. Como dice CHARLES BERARD, «sus reservas de compasión no tienen límite.»

Y entonces retrocedemos. Por lo menos, si fuésemos lo bastante afortunados de no ser vulnerables a esta clase de retórica, nos retiraríamos y repudiaríamos lo que se nos ha dicho. No es un cuadro honrado, siquiera es un cuadro terminado. Estas cosas «no se han juzgado ni se les ha dado a cada una su lugar asignado en el esquema total» y como dijo KATHERINE MANSFIELD sobre las acumulaciones de detalle no juzgadas de Dorothy Richardson, «no tienen significado en el mundo del arte».⁴ El que incluya una visión de la sordidez lo hace más honrado que si la identificación sentimental con el héroe estuviere basada en una completa denegación del mal.

Sin embargo, prescindiendo de cuanto podamos razonar sobre esto, hemos sido atrapados, en el transcurso de este libro. Atrapados en la trampa de una conciencia doliente, se nos lleva a sucumbir moral así como visualmente. La trampa en que vimos a Barry Lyndon de THACKERAY abalanzarse sobre TROLLOPE, a pesar de todo lo que THACKERAY pudo hacer para aclarar su propio rechazo de la inmoralidad de Barry, ha sido puesta por un hombre sin ningún escrúpulo. Aunque CÉLINE ha intentado la excusa tradicional — recuérdese que es mi personaje y no yo el que habla —, no podemos excusarle por escribir un libro que, si se toma seriamente por el lector, debe corromperlo. Cuando mejor se entiende, tanto más inmoral parece. Es inmoral no sólo porque CÉLINE engaña, aunque esto sea importante: el mundo que representa como realidad no contiene una explicación concebible de cómo ninguno en aquel mundo pudiera llegar a escribir un libro, incluso este libro. Más importante aún, si el lector toma sus halagos seriamente, sin proporcionar un juicio radicalmente diferente del de CÉLINE, el resultado de la lectura del libro no debe ser sólo oscurecer su sentido de lo que está mal con acción tal como pegar a la cara de una mujer tan sólo para ver cómo se siente sino, finalmente, debilitar su voluntad para vivir tan efectivamente como sea posible. Tomado seriamente, el libro haría la vida en sí misma sin sentido excepto como una serie de irrupciones, centradas en sí mismas, en las vidas de otros.

4 *Novels and Novelists*, ed. J. Middleton Murry, Londres, 1930, pág. 4, escrito el 4 de abril de 1919. Vid. también págs. 40-41 para otra queja sobre una ordenación defectuosa de valores.

Tanto si soy o no demasiado duro con CÉLINE, pienso que todos encontramos obras que nos educan algo en este camino insistiendo en algo más que en un juicio técnico. Y sin embargo seguimos hablando como si los triunfos técnicos no tuviesen relación con el valor de lo que ellos realizan. La completa confusión que nos amenaza en estos asuntos se muestra casi en forma espantosa por el elogio editorial en la cubierta de la edición Grove-Press de la novela de ROBBE-GRILLET, *Le Voyeur*.⁵

La teoría de la ficción de Robbe-Grillet de que la superficie de las cosas es más reveladora que la profundidad de los seres humanos, se lleva a cabo brillantemente en esta tensa y sorprendente novela... A través del detalle acumulado por la descripción objetiva, Robbe-Grillet obtiene una participación del lector sin precedentes en la ficción anterior, y todo ello sin la prueba interna de la novela tradicional. Se acapara nuestra atención hasta que comprendemos inevitablemente que estamos dentro de la mente de Matías, cómplices así de un maniaco homicida.

Curiosa alabanza ésta, en cuanto pensamos sobre ella. El libro es una culminación brillante de más de cien años de experimentación con las introspecciones y la identificación simpatizante que pueden producir. Verdaderamente nos conduce a experimentar intensamente las sensaciones y emociones de un maniaco homicida. ¿Pero vamos en busca de la literatura para esto? Completamente aparte de la cuestión de cómo puede afectar un libro tal a los lectores que tienen ya tendencias homicidas, ¿no hay un límite a lo que debemos alabar aunque se haga con habilidad?

Sin duda, contestar a esta cuestión propiamente conduciría a un libro enteramente diferente, basado en cuidadosas definiciones del bien y del mal y en comparaciones con otros medios de comunicación tal como los filmes y la televisión que muestran un poder similar para ganar nuestra simpatía hacia el mal. Emitir un juicio moral sin proporcionar de algún modo una respuesta a las dominantes teorías neutralistas es, probablemente, fútil. En respuesta a la crítica moral, el autor sólo tiene que decir: «pero yo no pretendo estar mejorando. 'Ustedes' me imponen 'sus' criterios generales». Finalmente, puede ser imposible contender con tal posición en un argumento racional. Es como tratar de disuadir del suicidio a un amigo: ¿dónde se encuentra el aserto principal? Si a un autor realmente no le importa

5 *Le Voyeur*, París, 1955. Traduc. Richard Howard, Nueva York, 1958.

si sus obras dejan a sus lectores en cierto sentido mejor por haberlas leído, si no siente ninguna conexión entre sus motivos artísticos y cierta mejora en la calidad de las vidas de sus lectores, cualquier intento en probar tal conexión será fútil. Y es perfectamente concebible que una sociedad pudiera volverse tan desmoralizada que la mayoría de los artistas se sintiesen impulsados a usar su arte para fines destructivos.

Pero estoy convencido de que la mayoría de los novelistas actuales al menos aquellos que escriben en inglés, sienten una conexión inseparable entre arte y moral, completamente aparte de lo que se dice popularmente sobre la moral: su visión artística consiste en parte en un juicio sobre lo que ven, y deberían pedirnos que compartiésemos aquel juicio como parte de su visión.⁶ En cualquier caso, es solamente a tales novelistas, sea cual fuere su número, que uno puede tener algo que decir sobre la moral de la técnica. Retirándonos derrotados del examen de obras en las que el intento central es moralmente discutible, debemos volvernos a aquellas en que el juicio moral de un autor se interpreta mal a causa de los poderosos halagos de su narrador inmoral.

EL JUICIO MORAL DEL AUTOR OSCURECIDO

Por supuesto, las obras impersonales no están solas en exponerse a un daño inadvertido. Si suprimiéramos todas las obras que pudieran dañar a cualquiera que las leyese mal, probablemente seguiríamos a PLATÓN y proscribiríamos toda literatura excepto himnos de alabanza y diálogos filosóficos. La respuesta de HARDY, cuando los críticos dijeron que *Tess of the D'Urbervilles* pudiera dañar a lectores inexpertos, parece justa:

De los efectos de tal presentación sincera en mentes débiles, cuando los rumbos de los personajes no son ejemplares y las recompensas y castigos mal ajustados a los merecimientos, no es nuestra obligación considerarlos detalladamente. Una novela que injuria mortalmente a

6 Es precisamente en este punto que algunos de nuestros críticos más altamente éticos son trágicamente engañosos. Cuando LESLIE FIEDLER pide al novelista que grite «No» para cumplir la «función esencial del arte, la negativa de provocación y escándalo» implícitamente acepta la función moral del arte. Pero pone su carga de una forma que no hace distinción entre los que dicen «No» y dan sus razones en forma inteligible y aquellos que dicen «No» simplemente retirándose a su aislamiento e irresponsabilidad (LESLIE FIEDLER, *No, in Thunder, Esquire*, septiembre 1960, págs. 78 y sigs.).

una docena de imbéciles, y tiene resultados fortificantes sobre inteligencia de valor normal, puede justificar su existencia; y probablemente nunca fue escrita por el autor de mente más pura, una novela para la que no se encontrase algún inválido u otro a quien fuese capaz de dañar.⁷

ROBERT PENN WARREN usa esta cita en defensa de la moralidad de *Adiós a las Armas* de HEMINGWAY. Para él, si el libro tiene «significado», si trata «seriamente de una cuestión moral o filosófica que, para bien o para mal, existe en el mundo moderno, sustancialmente en los términos presentados por HEMINGWAY», está exonerado; su efecto dañoso sobre el débil es irrelevante.

Pero ¿no implica este equilibrio del número de heridos mortalmente contra el número de «fortificados» un cómputo utilitario de cabezas que realmente no podemos aceptar como una defensa de la moral de la literatura? ¿Qué decimos de una obra que «fortifica» a unos pocos, quizás a uno solo, pero daña a muchos? Más importante aún, mostrar que las intenciones de un autor son serias y que sus temas son vitales o reales, dice bien poco sobre su éxito artístico. Tratar de un tema que es importante en cierto modo puede ser un paso necesario para escribir bien, pero ciertamente no es suficiente. Defender la intención moral del autor no es en sí mismo más concluyente que mostrar que quería escribir una obra maestra. En este asunto, por curioso que sea, muchos críticos cometen la «falacia intencional» que de lo contrario la evitan: si las intenciones de un novelista son «serias», más que «comerciales», o si se ha decidido a revelar la suciedad más bien que celebrar la nobleza, muchos parecen creer que deberían dar a su obra por lo menos algún crédito, por más desaliñada que sea su técnica.

La cuestión moral es realmente si un autor tiene obligación de escribir bien en el sentido de hacer claras sus ordenanzas morales y en este caso, claras a quién. IAN WATT, ha sugerido, recientemente, que la novela es, esencialmente, una forma ambigua; el ascenso de la novela es en sí mismo un reflejo de la «transición de la orientación social y pública objetiva del mundo clásico a la orientación individualista, privada y subjetiva» de la vida y de la literatura modernas.⁸ A medida que la novela buscaba lo que él llamaba el

7 Citado por ROBERT PENN WARREN, *Hemingway en Literary Opinion in America*, pág. 461. Impreso primero en *Kenyon Review*, IX, invierno 1947, 1-28.

8 *The Rise of the Novel*, Berkeley, California, 1957, págs. 176, 206 y siguientes.

«realismo de presentación» en un mundo en el que la realidad misma vino a parecer más y más ambigua, relativista y movediza, inevitablemente sacrificó algo del «realismo de valoración» de otros géneros.

Ciertamente hay algo en esta reivindicación para su éxito. Una obra de teatro dependerá, probablemente, de un consenso establecido inmediatamente y sin reflexión; sin cierta clase de comunidad reunida junta en un lugar, el teatro no puede sobrevivir, y aún las obras de teatro más desconcertantes están siempre fundadas en normas fácilmente comprendidas, comúnmente aceptadas, en contraste con los complejos y engorrosos valores de tanta ficción. Lo que es más, cualesquiera ambigüedades no intencionales pueda dejar el dramaturgo en su obra de teatro, hasta cierto punto se eliminan con una buena interpretación; cada director impone su interpretación al definir los elementos potencialmente ambiguos con sus innumerables recursos de interpretación. Aunque *Ricardo III* puede ser ambiguo en el sentido de permitir a la vez interpretaciones benévolas y antagónicas del rey Ricardo, cualquier interpretación particular tiende a seguir una u otra línea. Pero en la novela, cada lector es su propio productor.

Sin embargo, esto no significa que las novelas debieran ser ambiguas. Ni tampoco significa que los fallos de comunicación entre novelistas y lector debieran ser tratados como si la comunicación airosa fuese un accidente de personalidad. Cuando la comunicación falla, LEON EDEL dice, «puede ser a veces culpa del artista» pero «generalmente debe ser reconocido más bien como un fallo de las dos conciencias comprometidas para establecer una relación armoniosa. Esto sucede bastante frecuentemente en la vida; no hay razón por que no podamos esperar que suceda a veces en nuestra relación con ciertas novelas que leemos».⁹ Hasta aquí es demasiado cierto; sin duda hay buenos lectores y buenos autores que de un modo u otro no llegan a entenderse; y pocos lectores son lo suficientemente diligentes para aprehender los indicios que se les dan. Pero igualmente pudiéramos concluir de la ambigüedad potencial de la ficción que el novelista debe trabajar más puro para darnos, «dentro de su obra», la clase de definición de sus elementos que una buena representación da de una obra teatral.

Es precisamente en este punto que la moral de «escribir bien» se entiende mal frecuentemente. Zola dice que un escritor es grandemente responsable si escribe mal. Éste es el único crimen que él puede admitir en literatura. No ve dónde puede colocarse la mora-

9 *The Psychological Novel*, Londres, 1955, pág. 139.

belad y sostiene que una frase bien escrita es una buena acción.¹⁰ Quias el credo de Zola se ha aceptado por una mayoría de autores importantes desde su tiempo, pero obviamente es sólo una verdad a medias. Si significa simplemente que hacer algo bien es un acto moral porque vale la pena mantener la excelencia, no dice nada sobre el arte que no comenta sobre el dejar caer una bomba atómica o el mantener una cámara de gas o un matadero limpio y eficiente. Si escribir bien fuese simplemente crear una frase bien lograda, la afirmación pudiera significar solamente esto. Pero cuando decimos que la moralidad en el arte descansa en «escribir bien» tácitamente incluimos en nuestra reivindicación el concepto de la realización de un propósito digno. Una frase bien lograda puede servir los propósitos retóricos de un Hitler así como los propósitos literarios de un ZOLA. Pero en la ficción el concepto de escribir bien debe incluir la ordenación bien lograda de las opiniones de su lector de un mundo de la ficción. La «frase bien lograda» en la ficción debe ser mucho más que «bella», debe servir amplias finalidades y el artista tiene una obligación moral, contenida como una parte esencial de su obligación estética de «escribir bien», de hacer todo lo que sea posible en cualquier momento dado para realizar su mundo tal como él lo proyecta.

Desde este punto de vista hay una dimensión moral en la elección del autor de técnicas impersonales, no comprometidas. Como hemos visto, la narración objetiva, particularmente cuando se lleva a cabo a través de un narrador no fidedigno, ofrece al lector especiales tentaciones de extraviarse. Incluso cuando presenta personajes cuya conducta deplora profundamente el autor, los presenta a través del seductivo medio de su propia retórica autodefensiva. Consecuentemente no es sorprendente que las reacciones a tales obras hayan estado marcadas por confusión y falsas acusaciones.

Los lectores católicos de GRAHAM GREENE le han reprochado a menudo por hacer a sus perversos personajes demasiado simpáticos, por hacer la misma maldad atractiva. Presumiblemente tales lectores no han sido dañados: por lo menos siempre hablan solamente del daño potencial a otros lectores. Pero podemos inferir que la interpretación realmente dañosa, las más trágicas identificaciones erróneas del lector con los centros de conciencia defectuosos, nunca se discuten en letras de molde. Incluso en las grandes sátiras, en las que las cuestiones

10 ZOLA, *The Experimental Novel, and Other Essays*, traduc. Belle M. Sherman, Nueva York, 1893, pág. 365.

morales parecerían ser claras como el cristal, a menudo estudiantes ingenuos se ven perdidos al respecto. ¿Cuántas veces más debe el ingenuo lector ser llevado a desastrosas conclusiones al pasar por alto las sutiles condenas contenidas en las obras de GREENE?

Un inteligente amigo mío ha admitido usar las obras de HUXLEY a lo largo de su adolescencia como una segura fuente de pornografía. Las orgías satirizadas en *Brave New World* fueron para él genuinamente orgiásticas, sin examen cómico ni satírico; su fallo en ver el aspecto satírico no fue desafiado por ninguna alusión directa del autor. La mayoría de nosotros, especialmente si leemos mucho de jóvenes sin la guía de lectores más expertos, puede recordar malas interpretaciones de esta clase. Pueden variar desde el placer sadista en escenas destinadas a suscitar horror o repugnancia hasta la aceptación de posiciones intelectuales que el autor quería satirizar.

Tales erróneas interpretaciones no prueban otra cosa que la existencia de las mismas. Ciertamente la respuesta de HARDY todavía sirve. Y sin embargo, aunque es difícil argüir, con todas las complicaciones cuidadosamente marcadas, uno debe decir que un autor tiene la obligación de ser tan claro sobre su posición moral como le sea posible. Llegará un momento para muchos autores cuando habrá conflicto abierto entre la obligación de parecer desapasionado y objetivo y la obligación de realzar otros efectos al hacer la base moral de la obra inequívocamente clara. Nadie puede hacer las elecciones por el autor pero es disparatado pretender que la elección artística está siempre en dirección de la pureza y de la objetividad.

Deberíamos ver claro que los fallos de que hablamos no vienen de ninguna condición inherente a la novela o de ninguna incompatibilidad natural entre el autor y el lector. Vienen de la incapacidad del lector de disociarse de un centro de conciencia depravado que se le presenta con toda la autojustificación seductora de la retórica hábil. ¿Podemos realmente sorprendernos de que los lectores hayan pasado por alto las ironías de NABOKOV en *Lolita** cuando a Humbert se le da control completo e ilimitado de los recursos retóricos? «No quiero dar la impresión de que no hice lo posible por ser feliz. El lector debe comprender que dueño y esclavo de una nínfula, el viajero encantado está, por así decirlo, *más allá de la felicidad*. Pues no hay en la tierra otra felicidad comparable a la de amar a una nínfula. Es una felicidad *hors concours*, pertenece a otra clase, a otro plano de sensibilidad.» Esto suena verdaderamente bien. «A pesar de

* V. NABOKOV, *Lolita*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1959, pág. 137.

la «llamas y muñecas que hacía, y a pesar de su vulgaridad, y del peligro, y de la horrible tragicidad de todo ello, yo me empecinaba en mi paraíso escogido: un paraíso cuyos cielos tenían el color de las llamas infernales, pero un paraíso con todo...» Todo por amor. ¡Como Antonio y Cleopatra o cualesquiera de los otros grandes amantes! Ya hemos visto que Lionel Trilling no puede aceptar el subsecuente autocastigo de Humbert como genuino después de toda esta briosa autodefensa. ¿Y quién va a culparle? El «paraíso» se dramatiza, se describe y se alaba por extenso; el arrepentimiento se expone simple aunque eficazmente: «A menos que se me pruebe — a mí tal como soy ahora, con mi corazón y mi barba y mi putrefacción — que en el infinito no importa un comino que una niña norteamericana llamada Dolores Haze haya sido privada de su niñez por un maniático, a menos que se me pruebe eso (y si tal cosa es posible, la vida es una broma), no concibo para tratar mi miseria sino el paliativo melancólico y demasiado local del arte articulado» (pág. 232). NABOKOV piensa lo que hace decir a Humbert aquí, y uno puede comprender su sentimiento de que ha hecho todo lo que cualquiera, excepto un «delincuente juvenil iliterato», pudiera posiblemente necesitar para evitar un malentendido. Pero las leyes del arte están contra él. Es verdad que sus más hábiles y maduros lectores habrán repudiado los halagos de Humbert desde el principio; los indicios son numerosos, el estilo es una mortecina revelación indiscreta desde el principio al fin, si da la casualidad de que uno lo vea así. Uno de los deleites mayores de este delicioso y profundo libro es el de observar cómo Humbert casi presenta su propio caso. Pero NABOKOV ha asegurado que muchos de sus lectores, quizás la mayoría, no tendrán éxito ya que identificarán a Humbert con el autor más de lo que NABOKOV se propone. Y para ellos, ninguna cantidad de retractación final cancelará la intensidad de las escenas anteriores.¹¹

Como dijo KENNETH BURKE del *Lafcadio* de ANDRÉ GIDE, aquel criminal ocasional y agradable que asesina para expresar su libertad, y la de GIDE, tal ficción asume «una sofisticación por parte del lector, por medio de la cual el lector no intentaría demasiado servilmente tornarse el discípulo de las especulaciones de su autor». Está escrita

11 El editor de *The New Republic*, prestando más atención a varios erróneas interpretaciones públicas estáticas e irrelevantes de *Lolita* que al libro en sí mismo, lo atacó como si fundamentalmente fuese una defensa de la conducta de HUMBERT (27 octubre 1958, pág. 3). Estaba equivocado sobre el libro, pero ojalá pudiera yo pensar que estaba equivocado sobre su probable efecto en la mayoría de lectores.

para lectores «píos», no para «envenenadores y falsificadores».¹² ¿Pero no es bastante ingenua la idea de que los lectores de uno sean moralmente sanos? Los lectores serán seres humanos con todos sus pecados sobre sus cabezas; muy probablemente cederán a una cómoda identificación con la moral de Lafcadio, ya que GIDE «insiste» en que simpatizamos con él, antes que ser sacudidos por las inconsistencias de su representación hasta el grado preciso de distancia que se propone GIDE.

LA MORAL DE LA ÉLITE

Hemos observado que muchas de las obras no fidedignas en la forma dependen de la confabulación irónica entre el autor y sus lectores para sus efectos. La línea entre tales efectos legítimamente perseguidos y los placeres de la ostentación es difícil de trazar, pero la narración impersonal, irónica se presta demasiado claramente a manifestaciones encubiertas de ostentación que nunca serían toleradas si se expresasen abiertamente a modo de comentario. Una vez CHESTERTON atribuyó la decadencia de la popularidad de DICKENS a «la más baja de todas las propensiones artísticas, ciertamente mucho más baja que el placer del ajeno o del opio, el placer de apreciar obras de arte que los hombres ordinarios no pueden apreciar».¹³ Aún más bajo sería el placer de escribir libros de modo que solamente unos pocos selectos pudieran comprenderlos. El autor que se propone atraer por su impersonalidad a «la gente joven más alerta de dos sucesivas generaciones, en Berlín, París, Londres, Nueva York, Roma, Madrid» prescindiendo de las necesidades de la obra concreta, es tan inartístico como el autor que coloca atractivos irrelevantes a los prejuicios del público comprador.

Por supuesto no juzgamos la obra terminada de acuerdo con los motivos del autor. Pero la prohibición actúa en ambos sentidos: si no puedo condenar una obra simplemente porque sé que su autor era un «snob», no puedo tampoco alabarla simplemente porque su autor rechazó ser comercial, o condenar a otra porque su autor se propuso escribir una novela de éxito (best seller). La obra en sí misma debe ser nuestra norma, y si el lector no puede ver una razón para sus dificultades excepto que la moda crítica dicta una postura anticomercial, está expuesto a condenarla tanto como quiera si descubre

12 *Counter-Statement*, Nueva York, 1931, 2.^a ed., Los Altos, 1953, página 104. Todo el ensayo sobre MANN y GIDE es pertinente a nuestro problema.

13 Introducción a la edición Everyman de *Bleak House*, s. f., pág. IX.

vulgarmente atractivos para los prejuicios pasajeros de una audiencia popular. En ambos casos la prueba consiste en si se ha hecho todo lo que se debiera, ni más ni menos, para hacer la obra fundamentalmente accesible, llevada a cabo en el básico sentido etimológico de ser, convertida en una cosa que tiene su propia existencia, sin estar ya ligada al ego del autor. Y si fue la tentación peculiar de los novelistas victorianos dar un aire falso de camaradería sentimental a través de sus comentarios, los novelistas impersonales están fuertemente tentados a dar al lector menos ayuda que la que saben necesitarían, para asegurarse de que se les considere «serios».

Una frecuente explicación del aire petulante que resulta a veces es que no queda una audiencia seria para el arte excepto la preciada y salvadora minoría. VIRGINIA WOOLF, por ejemplo, estaba obsesionada por la sensación de que los viejos escritores podrían contar con una audiencia con normas públicas, mientras ella debía construir sus valores propios a medida que escribía, y entonces imponerlos al lector sin parecer que lo hiciera. Ni AUSTEN ni SCOTT, nos dice ella, tienen mucho que decir sobre el juicio sin reservas de conducta, «pero todo depende de ello... Creer que las impresiones de usted son buenas para los otros es desprenderse de la sujeción y del confinamiento de la personalidad».¹⁴ Se nos dice una y otra vez que el novelista no podía evitar volver adentro a su propio mundo particular de valores porque no había un mundo exterior al que pudiera recurrir.¹⁵ Pero incluso si el consenso ha declinado, algo en sí mismo difícil de probar, a pesar de nuestros estereotipados clisés sobre esto, seguramente los artistas deben aceptar ellos mismos alguna de la responsabilidad por la decadencia. Si la pérdida de consenso les compelió al sistema de valores particulares, de mitos propios, difícilmente pudiera decirse que haya compelido en la clase de técnicas particulares tratadas

14 VIRGINIA WOOLF, *The Common Reader*, Londres, 1925, págs. 301-2.

15 ROBERT LIDDELL habla del mismo contraste entre el caótico presente y el ordenado pasado. «Hoy día la gente no es necesariamente menos moral, pero no hay una pauta universal de discernimiento moral, incluso entre personas de principios, a las que un escritor pueda recurrir...» (*Some Principles of Fiction*, Londres, 1953, pág. 110). ALEX COMFORT, contrastando el drama tradicional y la novela del siglo diecinueve por un lado, con la novela moderna por otro, dice que la última «no puede hacer suposiciones sobre las creencias o actividades del lector comparables a las que podía hacer la anterior novela del novecentista, dirigida a una sección de la sociedad... Todo un mundo debe ser creado y poblado separadamente en cada libro que se escribe». «Por primera vez en la historia reciente tenemos una sociedad totalmente fragmentada» (*The Novel and Our Time*, Londres, 1948, págs. 13, 11).

en la última parte de este libro. Una posible reacción a una sociedad fragmentada puede ser retirarse a un mundo privado de valores, pero otra bien podría ser construir obras de arte que ayuden a modelar un nuevo consenso.¹⁶

Ha habido obstáculos filosóficos y psicológicos al enfrentar de esta forma positiva la supuesta disminución de consenso. El obstáculo filosófico más destructivo es el nihilismo, con las tentaciones hacia el subjetivismo o incluso al «solipsismo»^{*} que siempre trae consigo. Si el novelista realmente cree que la existencia no tiene un significado objetivo, entonces su único motivo para escribir es que quiere escribir, un motivo que, en último término, no es mejor ni peor que lo sería el motivo de un Hitler o, digamos, de un emborronador de paredes. Preocuparse por el lector sería absurdo en un universo genuinamente absurdo.

Sin embargo, la mayoría de los llamados nihilismos quedan muy lejos de esta completa negación; casi todos los escritores piensan que hay algún significado, por lo menos en el acto de la creación artística. La suposición filosófica más común de los escritores no filosóficos desde KANT ha sido una clase de arte-ismo subjetivo: hay un valor, pero es sólo lo que el artista crea del caos.

Pienso que ahora es posible deducir de tal posición argumentos ineludibles en favor de que el artista haga un esfuerzo por comunicarnos su visión. Pero bastante a menudo se ha usado en defensa de un «solipsismo» estético casi tan radical como el dictado por el nihilismo. DUJARDIN, al que JOYCE llama el padre de la técnica de

16 Para una afirmación persuasiva de una opinión menos esperanzada de las posibilidades que se abren al novelista vid. EARL H. ROVIT, *The Ambiguous Modern Novel*, *The Yale Review*, primavera 1960, págs. 413-424: «El novelista moderno... parece no tener elección entre la simplicidad y la rectitud por un lado o la complejidad y la ambigüedad por otro. Si intenta tratar honestamente con las confusas intangibilidades de su propia experiencia y el caos de la condición humana del siglo xx debe, en cierto modo, inventar su propia forma peculiar. Si intenta emplear las formas de narración tradicionales... correrá un peligro aplastante de aceptar algunas de las seguridades del pasado inherentes en la forma, y, consecuentemente, de disiparse en el sentimentalismo y el melodrama. El novelista moderno serio se ve así obligado a hundirse en los abismos de creación de valores, y su novela resultante, si tiene éxito, necesariamente comunicará en forma reflexiva y simbólica (es decir, sin directa declaración del autor sobre los valores en los que depende la obra). Y si tiene éxito en cristalizar su alienación en una metáfora estéticamente satisfactoria, las posibilidades son excelentes de que su obra sea cortésmente ignorada por la masa» (pág. 424).

* Teoría que sostiene que sólo puede conocerse el yo, el cual es lo único existente para cada individuo, y la realidad es subjetiva. (*N. del T.*)

La corriente de conciencia, dijo que «toda la realidad consiste en la conciencia, clara o confusa, que uno tiene de ella». Y cita a JOYCE con aprobación al decir que el alma, en cierto sentido, es todo lo que hay». ¹⁷

Incluso esta posición pudiera extenderse hasta requerir del autor que haga todo lo posible por hacer clara su conciencia de la realidad no simplemente a «él mismo» sino a aquella parte del mismo que vive en relación con un público; si una obra es realmente clara para el autor en funciones de lector, podríamos argüir, será accesible a su público idóneo. Pero en la práctica ha tendido a producir una pose de indiferencia en todos los lectores. No necesitamos ser filisteos para creer que incluso el más puro de los artistas puede ser víctima del orgullo humano y, verdaderamente, debemos ser ciegos devotos de la literatura moderna para ignorar el culteranismo destructivo, aunque a veces divertido, que ha marcado las discusiones de ciertos novelistas desde JOYCE.

Es difícil ver qué puede hacerse en tal situación aparte de rechazar el subjetivismo sobre el que se basa. Aunque aquí no puedo debatir el caso filosóficamente, parece claro que este aspecto de nuestras dificultades retóricas no puede corregirse simplemente trabajando por un más inteligente discernimiento en los lectores. El mismo autor debe alcanzar una cierta objetividad mucho más difícil y mucho más profunda que la «objetividad» superficial aclamada en muchas discusiones de técnica. Primero debe sondear valores universales que importen realmente a los lectores. Pero sospecho que no es bastante que opere sobre cierta clase de terreno eterno, como recomiendan nuestros críticos religiosos. ¹⁸ Debe ser lo suficientemente humilde para buscar modos de ayudar al lector a aceptar su opinión en aquel terreno. En este sentido el artista debe estar preparado a ser a la vez profeta y creyente; aunque no necesite tratar de descubrir nuevas verdades al estilo de los novelistas profetas como MANN y KAFKA, y aunque ciertamente no necesite incluir declaraciones explícitas de las normas sobre las que se basa su obra, debe saber cómo transformar su propia visión, compuesta como lo es a menudo de símbolos personales propios, en algo que sea esencialmente público.

Es en este momento que el problema filosófico se torna en un problema psicológico. Como todos los hombres, el artista debe luchar

17 EDOUARD DUJARDIN, *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'oeuvre de James Joyce*, París, 1931, pág. 99.

18 Vid. EDWIN MUIR, *The Decline of the Novel, Essays on Literature and Society*, Londres, 1949, págs. 144-50.

constantemente a brazo partido con la tentación del falso orgullo. Tan difícil como pueda ser para él aceptar el hecho, su visión particular de las cosas no es un arte admirable simplemente porque es suyo. Se convierte en arte admirable, si lo hace, sólo al dársele una existencia objetiva propia, esto es, al hacerla accesible a un público.

Pero por supuesto, tan pronto como la visión se hace accesible, se somete a ser juzgada; una de las más finas ironías es que cuanta más estatura pierde el escritor, tanto mejor le comprendemos, porque cuanto mejor le comprendemos tanto más vemos sus debilidades egoístas sin tergiversar en la obra.

Para abreviar, el escritor debería preocuparse menos de si sus narradores son realistas que de si la imagen que él crea de sí mismo, su autor implícito, es una que puedan admirar sus lectores más inteligentes y perceptibles. Nada dará más ciertamente una obra al olvido final como un autor implícito que detesta a sus lectores¹⁹ o que piensa que su obra es mejor de lo que lo es. Y nada más ciertamente va a llevar a un autor a crear tal retrato de sí mismo como el esfuerzo por parecer más brillante, más esotérico, menos comercial de lo que es realmente. Las convenientes pero finalmente ridículas nociones de que todas las concesiones al público son igualmente bajas, de que el público mismo es bajo, y de que el autor mismo no es un miembro del «público» pueden ser tan dañosas como el deseo de llegar a ser un libro de éxito (best seller) a toda costa.

El último problema en la retórica de la ficción es, pues, el de decidir para quién debería escribir el autor. Vimos antes que contestar «escribe para sí mismo» tiene sentido solamente si asumimos que el ego para quien escribe es una clase de ego público, sujeto a las limitaciones a las que están sometidos otros hombres cuando se trata

19 El caso de HENRY DE MONTHERLAND es uno de los más interesantes al respecto. La «ética de calidad» aristocrática, la «virtud de desprecio» que sus novelas parecen defender ha conducido a una extensa protesta. Es difícil determinar si MONTHERLAND sostiene lo que sus personajes defienden, pero es claro que en tanto obra así, nuestra admiración por la obra sufre. Como dijo un crítico reciente, no podemos creer que un personaje como Pierre Costals en *Les jeunes filles* esté destinado a ser simpático y al mismo tiempo respetar completamente al autor. «Tal vez fuera mejor», sugiere, «para la reputación de MONTHERLAND como escritor inteligente si Pierre Costals fuese considerado como un personaje que tiene poco de la aprobación total de su autor tal como Georges Carrion, Alissa o Jean-Baptiste Clamence» (*T.L.S.*, 6 enero 1961, pág. 8). Seguro que sería mejor. Pero ¿no debemos preguntar «a las mismas novelas» si justifican la exculpación? En cualquier caso, la estatura del novelista subirá o caerá según lo que las novelas nos digan.

de sus libros. Otra respuesta dada a menudo es que escribe para sus iguales. Bastante cierto El talón de Aquiles es, por definición, el hombre que pide respuestas que él mismo no puede respetar. Pero nadie es el igual de ningún autor en el sentido de no necesitar ayuda en la contemplación del mundo del autor. Si el novelista espera pasivamente en su pedestal a que llegue un ocasional compañero cuyas percepciones están ya en armonía con las suyas, entonces es difícil ver por qué no debería dejar todo a tales lectores. ¿Para qué molestarse pues en escribir? Si el lector fuese realmente un igual del artista en este sentido, no necesitaría el libro. En un mundo compuesto de tales lectores deberíamos dejar enteramente de preocuparnos por el problema de comunicación y, simplemente, escribir cada uno sus propios libros. Pero si se reconoce tal mundo como ridículo, por más cercano que pueda parecer a algunos de los hechos de nuestro presente mundo, entonces el novelista no puede ser excusado de proporcionar el juicio sobre sus propios materiales, único que puede sacarlos de ser lo que FAULKNER ha llamado el simple «registro del hombre» y convertirlos en las «columnas» que pueden ayudarle a ser hombre completo. Podemos burlarnos de la retórica del caballero del sur en la proclama de Estocolmo, pero el más grande novelista vivo quiere decir, por una vez, lo que dice.

Desde la guerra hemos visto muchos alegatos en pro de una vuelta a los más viejos modelos pre-flaubertianos, no sólo en el asunto del punto de vista sino también en la estructura general y en los intereses colocados en la novela.²⁰ Las falsas restricciones impuestas por varias formas de objetividad han sido atacadas frecuentemente a veces con gran agudeza, basada en la experiencia personal en escribir novelas. Pero sería un grave error pensar que lo que necesitamos es retornar a BALZAC, al siglo XIX inglés o a FIELDING y a JANE AUSTEN. Podemos estar seguros que las técnicas tradicionales encontrarán nuevos usos, tal como la técnica epistolaria, declarada muerta muchas veces, ha sido resucitada con excelentes efectos una y otra vez.²¹ Pero lo que se necesita no es ninguna simple reinstauración de los modelos previos, sino una repudiación de todas las distinciones arbitrarias entre «forma pura», «contenido moral» y los recursos retóricos para realizar para el lector la unión de la forma y la sustancia.

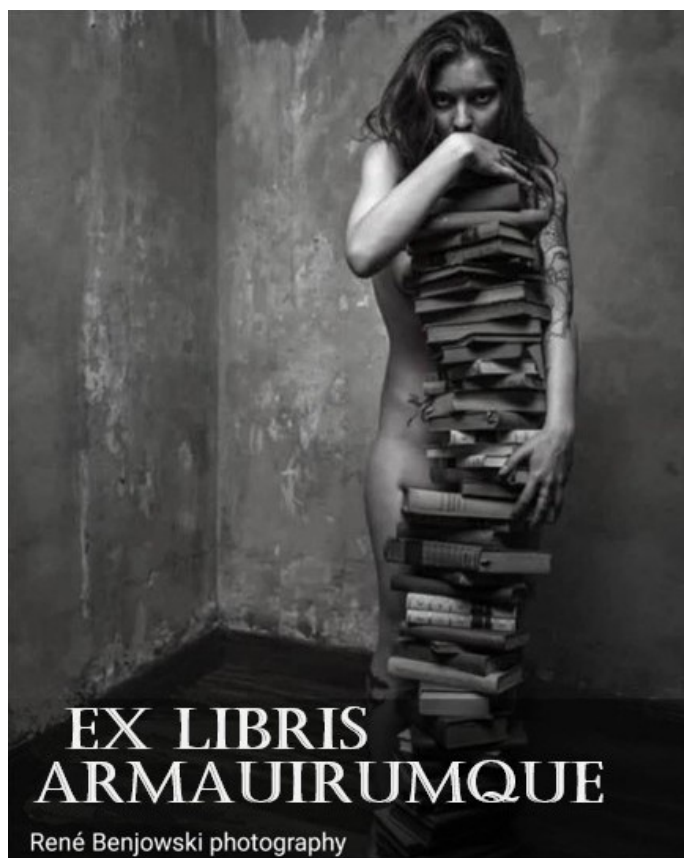
20 Vid., por ejemplo, AGNUS WILSON, *The Observer*, 7 abril 1957, pág. 16: «De nuevo es BALZAC..., uno de los grandes maestros de la forma tradicional a la que los novelistas están volviendo...»

21 La más reciente es la deliciosa novela cómica de MARK HARRIS, *Wake Up, Stupid*, Nueva York, 1959.

Cuando las acciones humanas se combinaban para hacer una obra de arte, la forma obtenida nunca puede divorciarse de los significados humanos, incluyendo los juicios morales, que están implícitos, siempre que actúan los seres humanos. Y nada de lo que haga el escritor puede, finalmente, ser entendido aisladamente de su esfuerzo por hacerlo todo accesible a cualquier otro, sean sus iguales, él mismo imaginado como lector o su audiencia. La novela viene al mundo como algo comunicable, y los medios de comunicación no son vergonzosas intrusiones a menos que se hagan con vergonzosa ineptitud.

El autor forma a sus lectores. Si los forma de mala manera, es decir, si simplemente espera, en verdad, al lector ocasional cuyas percepciones y normas por casualidad sean iguales a las suyas, entonces su concepción debe ser realmente elevada si vamos a perdonarle por su pobre arte. Pero si los forma bien, es decir, si les hace ver lo que nunca han visto antes, los lleva a un nuevo orden de percepción y de experiencia en conjunto, encuentra su recompensa en los iguales que él mismo ha creado.

Bibliografías



El propósito de esta bibliografía no es ni repetir fielmente los títulos de las obras contenidas en el texto ni reflejar mis otras lecturas adicionales. Más bien intenta dar alguna ayuda, aunque incompleta, a aquellos que desean profundizar en algunos de los problemas que he planteado. Y, que el estudio de la retórica, tal como lo he definido, se encuentra en contacto con otras varias disciplinas, una bibliografía completa debería incluir casi todo lo que se haya escrito sobre la ficción: sobre cualquier técnica literaria, sobre los diversos valores humanos reflejados en la ficción, sobre el cambio de las normas públicas en las diferentes obras, etc... En cierto modo mis cinco secciones indican ya las distintas áreas que no puedo cubrir, y aun así siento la radical insuficiencia de mi lista.

La bibliografía está dividida en cinco partes: (I) «General» (II) «La técnica como retórica» (A. La distinción entre narración y exposición; B. Alternativas a una narración fidedigna; C. Realismo y técnica); (III) «La Objetividad del autor y el 'segundo yo'»; (IV) «Pureza artística, retórica y la audiencia»; (V) «Ironía narrativa y narradores no fidedignos».

I. GENERAL

1. ALDRIDGE, JOHN W. (ed.). *Critiques and Essays on Modern Fiction 1920-1951. Representing the Achievement of Modern American and British Critics*. New York, 1952.
2. ALLEN, WALTER. *The English Novel: A Short Critical History*. London, 1954. New York, 1955.
3. —. *Reading a Novel*. London and New York, 1949.
4. ALLOTT, MIRIAM. *Novelists on the Novel*. New York, 1959.
5. ALTICK, RICHARD D. *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900*. Chicago, 1957.
6. ANDERSON, SHERWOOD. *Sherwood Anderson's Notebook*. New York 1926.
7. AUERBACH, ERICH. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by WILLARD TRASK. Princeton, 1953. Anchor ed., Garden City, N.Y., Orig. Berne, 1946.
8. BAKER, ERNEST. *The History of the English Novel*. 9 vols. London 1924-38.
9. BEACH, JOSEPH WARREN. *American Fiction: 1920-1940*. New York 1941, 1948.
10. —. *The Comic Spirit in George Meredith: An Interpretation*. New York, 1911.

11. —. *The Method of Henry James*. New Haven, 1918. Philadelphia, 1951.
12. —. *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*. New York, 1932.
13. BLACKMUR, R. P. *The Lion and the Honeycomb: Essays in Solicitude and Critique*. New York, 1955. London, 1956.
14. BOOTH, BRADFORD A. «The Novel,» in *Contemporary Literary Scholarship*, ed. LEWIS LEARY. New York, 1958.
15. BOWEN, ELIZABET. *Collected Impressions*, London, 1950.
16. BRICKELL, HERSCHEL (ed.). *Writers on Writing*. New York, 1949.
17. BROOKS, CLEANTH, and WARREN, ROBERT PENN. *Understanding Fiction*. New York, 1943.
18. BROWN, ROLLO WALTER (ed.). *The Writer's Art by Those Who Have Practiced It*. Cambridge, Mass., 1921.
19. COMFORT, ALEX. *The Novel and Our Time*. London, 1948.
20. COOK, ALBERT. *The Meaning of Fiction*. Detroit, 1960.
21. CRANE, RONALD S. (ed.). *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Chicago, 1952.
22. —. *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto, 1953.
23. DAICHES, DAVID. «Problems for Modern Novelists,» en *Accent Anthology*. New York, 1946.
24. —. *The Novel and the Modern World*. Chicago, 1939. Rev. ed., 1960.
25. DUHAMEL, GEORGES. *Essai sur le roman*. Paris, 1925.
26. —. «Remarques sur les mémoires imaginaires», *Mercure de France*, Vol. XXVI (1934).
27. EDEL, LEON. *The Psychological Novel, 1900-1950*. London and Philadelphia, 1955.
28. EDEL, LEON, and RAY, GORDON. *Henry James and H. G. Wells: A Record of Their Friendship, Their Debate on the Art of Fiction, and Their Quarrel*. Urbana, 1958.
29. EDGAR, PELHAM. *The Art of the Novel: From 1700 to the Present Time*. New York, 1933.
30. FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. London, 1927.
31. FRANK, JOSEPH, «Spatial Form in Modern Literature,» *Sewanee Review*, LIII (Primavera, verano y otoño 1945).
32. FRIEDMAN, NORMAN. «Forms of the Plot,» *Journal of General Education*, VIII (July, 1955).
33. FRYE, NORTHROP. *The Anatomy of Criticism*. Princeton, 1957.
34. GALLISHAW, JOHN. *Advanced Problems of the Fiction Writer*. New York and London, 1931.
35. GOODMAN, PAUL. *The Structure of Literature*. Chicago, 1954.
36. GRANT, DOUGLAS. «The Novel and Its Critical Terms,» *Essays in Criticism*, I (October, 1951).

37. HAMILTON, CLAYTON. *Materials and Methods of Fiction*. Norwood, Mass., and London, 1909.
38. HARDY, BARBARA. *The Novels of George Eliot*. London, 1959.
39. HICKS, GRANVILLE (ed.). *The Living Novel*. New York, 1957.
40. JAMES, HENRY. *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. MORRIS ROBERTS, New York, 1948.
41. JOHNSON, R. BRIMLEY (ed.). *Novelists on Novels: From the Duchess of Newcastle to George Eliot*, London, 1928.
42. KENNEDY, MARGARET. *The Outlaws on Parnassus*. London, 1958.
43. LEAVIS, F. R. *The Great Tradition*. London, 1948.
44. LEAVIS, Q. D. *Fiction and the Reading Public*. London, 1932.
45. LEGGETT, H. W. *The Idea in Fiction*. London, 1934.
46. LERNER, LAURENCE D. *The Truest Poetry*. London, 1959.
47. LEVIN, HARRY. «The Novel», en *Dictionary of World Literature*, ed. JOSEPH SHIPLEY. New York, 1943.
48. LEWIS, R. W. B. *The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction*. New York, 1959.
49. LIDDELL, ROBERT. *A Treatise on the Novel*. London, 1947.
50. LUBBOCK, PERCY. *The Craft of Fiction*. London, 1921.
51. LUKÁCS, GYÖRGY. *Studies in European Realism: A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki, and Others*. Traducido por EDITH BONE. London, 1950.
52. MC CARTHY, MARY. «The Fact in Fiction.» *Partisan Review*, XXVII (Verano, 1960).
53. MCKEON, RICHARD. «The Philosophic Bases of Art and Criticism,» in No. 21. *Modern Philology*, XLI-XLII (noviembre, 1943 y febrero, 1944).
54. MCKILLOP, ALAN DUGALD. *The Early Masters of English Fiction*. Lawrence (Kan.), 1956.
55. MANSFIELD, KATHERINE. *The Journal of Katherine Mansfield*, ed. J. MIDDLETON MURRY. New York y London, 1927. «Edición definitiva», 1954.
56. —. *Novels and Novelists*, ed. J. MIDDLETON MURRY. London, 1930.
57. MENDLOW, A. A. *Time and the Novel*. London y New York, 1952.
58. MUDRICK, MARVIN. «Character and Event in Fiction,» *Yale Review*, L (Invierno, 1961).
59. MUIR, EDWIN. *The Structure of the Novel*. London, 1928. New York, 1929.
60. MULLER, H. J. *Modern Fiction: A Study of Values*. New York, 1937.
61. O'CONNOR, WILLIAM VAN (ed.). *Forms of Modern Fiction: Essays Collected in Honor of Joseph Warren Beach*. Minneapolis, 1948.
62. PERKINS, MAXWELL E. *Editor to Author: The Letters of Maxwell E. Perkins*, ed. JOHN HALL WHELOCK. New York and London, 1950.
63. PEYRE, HENRI. *Writers and Their Critics: A Study of Misunderstanding*. Ithaca, N. Y., 1944.

64. RADER, MELVIN (ed.). *A Modern Book of Aesthetics*. Rev. ed., New York, 1952.
65. RALPH, PHILIP. «Fiction and the Criticism of Fiction,» *Kenyon Review*, XVIII (Primavera, 1956).
66. RANSOM, JOHN CROWE. «The Understanding of Fiction,» *Kenyon Review*, XII (Primavera, 1950).
67. RATHBURN, ROBERT C., and STEINMANN, MARTIN, JR. (eds.). *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Minneapolis, 1958.
68. RICKWORD, C. H. «A Note on Fiction,» en No. 61.
69. SIMON, IRENE. *Formes du roman anglais de Dickens à Joyce*. («Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège,» Fascículo CXVIII), 1949.
70. SNOW, C. P. «Science, Politics, and the Novelist,» *Kenyon Review*, XXIII (Invierno, 1961).
71. STANG, RICHARD. *The Theory of the Novel in England, 1850-1870*. New York, 1959.
72. TILLYARD, E. M. W. *The Epic Strain in the English Novel*. London, 1958.
73. WARREN, AUSTIN, and WELLEK, RENÉ. *Theory of Literature*. New York, 1949.
74. WATT, IAN. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley, 1957.
75. WEST, RAY B., JR., and STALLMAN, R. W. *The Art of Modern Fiction*. New York, 1949.
76. WHARTON, EDITH. *The Writing of Fiction*. New York and London, 1925.
77. WINTERS, YVOR. «Problems for the Modern Critic of Literature,» *Hudson Review*, IX (Otoño, 1956).
78. *Writers at Work: The Paris Review Interview*. London, 1958.
79. ZABEL, M. D. *Craft and Character: Texts, Methods, and Vocation in Modern Fiction*. New York, 1957.
80. ZOIA, ÉMILE. *The Experimental Novel, and Other Essays*. Traducido por BELLE M. SHERMAN. New York, 1893.

II. LA TÉCNICA COMO RETÓRICA

A. LA DISTINCIÓN ENTRE NARRACIÓN Y EXPOSICIÓN, LA VOZ DEL AUTOR Y LA NARRACIÓN FIDEDIGNA

Además de los siguientes, vid. núms. 1, 4, 7, 8, 11, 12, 35, 37, 41, 50, 54, 67 y 71. La mejor bibliografía está en el núm. 113.

81. AMES, VAN METER. *Aesthetics of the Novel*. Chicago, 1928.
82. ANON. «Orley Farm,» *National Review*, XVI (Enero, 1863).
83. ANON. «Novels by the Authoress of John Halifax,» *North British Review*, XXIX (Noviembre, 1858), en No. 71.

84. ANON. «Two New Novels,» *Spectator*, XXXV (Dic. 27, 1862), en número 71.
85. ARISTÓTELES. *Poetics*. Capítulos xiv, xviii, y xxix.
86. ARNOLD, MATTHEW. «Preface» to *Poems* (1853).
87. BENNETT, JOAN. *George Eliot: Her Mind and Her Art*. London, 1948. Esp. p. 106.
88. BENTLEY, PHYLLIS. *Some Observations on the Art of Narrative*. London, 1946.
89. BLACKMUR, R. P. «The Loose and Baggy Monsters of Henry James,» en No. 13.
90. BOOTH, BRADFORD. *Anthony Trollope: Aspects of His Life and Art*. Bloomington, 1958.
91. —. «Form and Technique in the Novel», in *The Reinterpretation of Victorian Literature*, ed. JOSEPH E. BAKER. Princeton, 1950.
92. BOWEN, ELIZABETH. *Collected Impressions*. London, 1950. Esp. «Notes on Writing a Novel».
93. BROOKE-ROSE, CHRISTINE. «The Vanishing Author», *Observer* (12 febrero, 1961).
94. BROWN, E. K. «Two Formulas for Fiction: Henry James and H. G. Wells,» *College English*, VIII (1946).
95. [BULWER-LYTTON, EDWARD GEORGE]. «Caxtoniana.» *Blackwood's Edinburgh Magazine*, XCIII (Mayo, 1863).
96. [CHAPMAN, R. W.]. «Jane Austen's Methods,» *TLS* (9 feb. 1922).
97. COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. *Essays and Lectures on Shakespeare*. London (Everyman ed.), [1907].
98. COOPER, WILLIAM. «The Technique of the Novel», en *The Author and His Public: Problems in Communication*, ed. C. V. WEDGWOOD. London, 1957.
99. DEL RIO, ANGEL. Introduction to *Three Exemplary Novels by Unamuno*. New York, 1956.
100. DEVOTO, BERNARD. «The Invisible Novelist,» *Pacific Spectator*, IV (Winter, 1950), 30-45.
101. —. *The World of Fiction*. New York, 1950.
102. DICKENS, CHARLES. *The Letters of Charles Dickens*, ed. WALTER DEXTER. 3 vols. London, 1938.
103. DIFFENÉ, PATRICIA I. *Henry James: Versuch einer Würdigung seiner Eigenart*. [Bochum, Germany], 1939.
104. DREW, ELIZABETH. *The Modern Novel: Some Aspects of Contemporary Fiction*. New York, 1926. Esp. pp. 243-62.
105. DRYDEN, JOHN. *An Essay of Dramatic Poesy*, London, 1668.
106. —. «A Letter to the Honorable Sir Robert Howard,» prólogo a 'Annus Mirabilis' (1666).
107. EDEL, LEON. «Introduction,» *Henry James: Selected Fiction*. New York, 1953.
108. EMPSON, WILLIAM. «Tom Jones,» *Kenyon Review* (Primavera, 1958).

109. LORD, FORD MADDOX. *The English Novel: From the Earliest Days to the Death of Joseph Conrad*. London, 1930.
110. . *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*. London y Boston, 1924.
111. . «Techniques», *Southern Review*, I (Julio, 1935).
112. FRIEDEMANN, KATE. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig, 1910.
113. FRIEDMAN, NORMAN. «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept.» *PMLA*, LXX (Diciembre, 1955).
114. GARDINER, HAROLD C. *Norms for the Novel*. New York, 1953.
115. GEROULD, GORDON HALL. *How To Read Fiction*. Princeton, 1937.
116. GIBSON, WILLIAM M., and EDEL, LEON. *Howells and James, a Double Billing*. New York, 1958.
117. GORDON, CAROLINE. *How To Read a Novel*. New York, 1957.
118. GORDON, CAROLINE, and TATE, ALLEN. *The House of Fiction*. New York, 1950.
119. GRABO, CARL H. *The Technique of the Novel*. New York, 1928.
120. GREEN, HENRY. «Interview» en *Paris Review*, XIX (Verano, 1958).
121. GUETTI, JAMES L., JR. *The Rhetoric of Joseph Conrad*. («Amherst College Honors Thesis,» No. 2.) Amherst, 1960.
122. HALLIDAY, E. M. «Narrative Perspective in *Pride and Prejudice*,» *Nineteenth-Century Fiction*, XV (Junio, 1960).
123. HARRIS, MARK. «Easy Does It Not,» en No. 39.
124. HARVEY, W. J. «George Eliot and the Omniscient Author Convention,» *Nineteenth-Century Fiction*, XIII (Septiembre, 1958).
125. HOGARTH, BASIL. *The Technique of Novel Writing: A Practical Guide for New Authors*. London, 1934.
126. JARRETT-KERR, MARTIN. *François Mauriac*. Cambridge, 1954.
127. KNIGHT, KOBOLD. *A Guide to Fiction-Writing*. London, 1936.
128. [LEWES, G. H.]. «The Novels of Jane Austen,» *Blackwood's Edinburgh Magazine*, LXXXVI (Julio, 1859).
129. LIDDELL, ROBERT. *Some Principles of Fiction*. London, 1953.
130. MACCARTHY, DESMOND. *Criticism*. London y New York, 1932.
131. MANDEL, OSCAR. «The Function of the Norm in *Don Quixote*,» *Modern Philology*, LV (Febrero, 1958).
132. MATLAW, RALPH E. *The Brothers Karamazov: Novelistic Technique*. The Hague, 1957.
133. MAUGHAM, W. SOMERSET. *Introduction to The History of Tom Jones*. Toronto, 1948.
134. MEREDITH, GEORGE. «Belles Lettres,» *Westminster Review*, LXVII (Abril, 1857).
135. MONTAGUE, C. E. *A Writer's Notes on His Trade*. London, 1930.
136. MORRISSETTE, BRUCE. «New Structure in the Novel: *Jealousy*, by Alan Robbe-Gillet,» *Evergreen Review*, No. 10 (Noviembre, diciembre, 1959).

137. MYERS, WALTER L. *The Later Realism: A Study of Characterization in the British Novel*. Chicago, 1927.
138. OLIVER, HAROLD J. «E. M. Forster: The Early Novels,» *Critique*, I (Verano, 1957).
139. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *The Dehumanization of Art*. Translated by WILLARD TRASK. Princeton, 1948. Anchor ed., Garden City, N.Y., 1956.
140. PARKS, EDD WINFIELD. «Trollope and the Defense of Exegesis,» *Nineteenth-Century Fiction*, VII (Marzo, 1953).
141. —. «Exegesis in Austen's Novels,» *South Atlantic Quarterly*, LI (Enero, 1952).
142. PETER, JOHN. «Joyce and the Novel,» *Kenyon Review*, XVIII (Otoño, 1956).
143. PLATÓN. *The Republic*. Libro III, secs. 392D-394C.
144. RAWSON, C. J. «Professor Empson's *Tom Jones*,» *Notes and Queries*, N.S. VI (Noviembre, 1959).
145. ROVIT, EARL H. «The Ambiguous Modern Novel,» *Yale Review* (Verano, 1960).
146. SAINTSBURY, GEORGE. «Technique,» *Dial*, LXXX (abril, 1926).
147. SARTRE, JEAN PAUL. *Literary and Philosophical Essays*. Traducido por ANNETTE MICHELSON. London, 1955.
148. —. *What Is Literature?* Traducido por BERNARD FRECHTMAN. London, 1950.
149. SCHORER, MARK. «Technique as Discovery,» *Hudson Review*, I (Primavera, 1948).
150. SCRUTTON, MARY. «Addiction to Fiction,» *The Twentieth Century*, CLIX (Abril, 1956).
151. SENIOR, NASSAU. «Thackeray's Works,» *Edinburgh Review*, XCIX (Enero, 1854).
152. SHANNON, EDGAR F., JR. «*Emma*: Character and Construction,» *PMLA*, LXXI (Septiembre, 1956).
153. SHERWOOD, IRMA Z. «The Novelists as Commentators,» en *The Age of Johnson: Essays Presented to Chauncey Brewster Tinker*, ed. by F. W. HILLES. New Haven, 1949.
154. SOSNOSKY, THEODOR VON. «Wie man Romane schreibt,» *Die Gegenwart* (Berlin), LIX (1.º junio 1901).
155. STANZEL, FRANZ. *Die Typischen Erzahlsituationen im Roman, dargestellt an Tom Jones, Boby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, u.a. Vienna, 1955.
156. STEINER, F. G. «A Preface to *Middlemarch*,» *Nineteenth-Century Fiction*, IX (1955).
157. STEINMANN, MARTIN, JR. «The Old Novel and the New,» in No. 67.
158. STEPHEN, LESLIE. *Hours in a Library*. New York, 1904.
159. STERN, RICHARD G. «Proust and Joyce Underway: Jean Santeuil and Stephen Hero,» *Kenyon Review*, XVIII (Verano, 1956).

160. STEVENSON, ROBERT LOUIS. «A Humble Remonstrance,» en *Memories and Portraits*. London y New York, 1887.
161. TATE, ALLEN. «The Post of Observation in Fiction,» *Maryland Quarterly*, II (1944), 61-64.
162. —. «Techniques of Fiction,» *Sewanee Review*, LII (1944), reimpresso en *On the Limits of Poetry*. New York, 1948, del mismo autor.
163. THACKERAY, WILLIAM MAKEPEACE. «De Finibus,» *Cornhill Magazine* (Agosto, 1862).
164. TILFORD, JOHN E., JR. «James the Old Intruder,» *Modern Fiction Studies*, IV (Verano, 1958).
165. TILLOTSON, KATLEEN. *The Tale and the Teller*. London, 1959.
166. TINDALL, WILLIAM YORK. «Apology for Marlow,» in No. 67.
167. VAN GHENT, DOROTHY. *The English Novel. Form and Function*. New York, 1953.
168. WALZEL, OSKAR. *Das Wortkunstwerk: Mittelseiner Erforschung*. Leipzig, 1926.
169. —. *Ricarda Huch: Ein Wort über Kunst des Erzählens*. Leipzig, 1916.
170. WELLES, RENE. «Henry James's Literary Theory and Criticism,» *American Literature*, XXX (Noviembre, 1958).
171. WILLIAMS, RAYMOND. *Reading and Criticism*. London, 1950.
172. WRIGHT, ANDREW H. *Jane Austen's Novels: A Study in Structure*. New York y London, 1953.

B. ALGUNAS ALTERNATIVAS A UNA NARRACIÓN FIDEDIGNA

173. ADAMS, HAZARD. «Joyce Cary's Three Speakers,» *Modern Fiction Studies*, V (Verano, 1959).
174. BECK, WARREN. «Conception and Technique,» *College English*, XI (Marzo, 1950).
175. BLACK, F. G. *The Technique of Letter Fiction in English: 1740-1800*. Cambridge, Mass., 1933.
176. —. *The Epistolary Novel in the Late Eighteenth Century*. Eugene, Ore., 1940.
177. BOWLING, LAWRENCE EDWARD. «What Is the Stream of Consciousness Technique?» *PMLA*, LXV (Junio, 1950).
178. BROWN, E. K. *Rhythm in the Novel*. Toronto, 1950.
179. DUJARDIN, ÉDOUARD. *Le monologue intérieur. Son apparition. Ses origines. Sa place dans l'œuvre de James Joyce*. Paris, 1931.
180. FORSTREUTER, KURT. *Die deutsche Ich Erzählung: Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik*. Berlin, 1924.
181. FRIEDMAN, MELVIN. *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*. New Haven, 1955.
182. GREEN, HENRY. «Interview,» *Paris Review*, No. 10 (Verano, 1958).

183. HATCHER, ANNA GRANVILLE. «Voir as a Modern Novelistic Device,» *Philological Quarterly*, XXIII (Octubre, 1944).
184. HOLLOWAY, JOHN. *The Victorian Sage: Studies in Argument*. London, 1953.
185. HUMPHREY, ROBERT. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, 1954.
186. KERR, ELIZABETH M. «Joyce Cary's Second Trilogy,» *University of Toronto Quarterly*, XXIX (Abril, 1960).
187. LOOMIS, C. C., JR. «Structure and Sympathy in Joyce's 'The Dead,'» *PMLA*, LXXV (Marzo, 1963).
188. MARTIN, HAROLD C. (ed.). *Style in Prose Fiction* («English Institute Essays,» 1958.) New York, 1959.
189. MATLAW, RALPH E. «Structure and Integration in *Notes from Underground*,» *PMLA*, LXXIII (Marzo, 1958).
190. NEUBERT, ALBRECHT. *Die Stilformen der «erlebten Rede» im neueren englischen Roman*. Halle, 1957.
191. POUILLON, JEAN. «Les règles du je,» *Temps Modernes*, XII (Abril, 1957).
192. ROPER, ALAN H. «The Moral and Metaphorical Meaning of *The Spoils of Poynton*,» *American Literature*, XXXII (Mayo, 1960).
193. SCHORER, MARK. «Fiction and the 'Analogical Matrix,'» en No. 1.
194. SINGER, GODFREY FRANK. *The Epistolary Novel: Its Origin, Development, Decline, and Residuary Influence*. Philadelphia, 1933.
195. SOSNOSKY, THEODOR VON. «Der 'Ich' im Roman,» en No. 154.
196. STEINMANN, MARTIN, JR. «The Symbolism of T. F. Powys,» *Critique*, I (Verano, 1957).
197. STONE, HARRY. «Dickens and Interior Monologue,» *Philological Quarterly*, XXXVIII (Enero, 1959).
198. STRUVE, GLEB. «*Monologue intérieur*: The Origins of the Formula and the First Statement of Its Possibilities,» *PMLA*, LXIX (Diciembre, 1954).
199. TUVE, ROSEMOND. *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*. Chicago, 1947.
200. —. *Images and Themes in Five Poems by Milton*. Cambridge, Mass., and London, 1957.
201. —. «A Name To Resound for Ages,» *Listener* (28 agosto 1958).
202. VICKERY, OLGA W. «*The Sound and the Fury*: A Study in Perspective,» *PMLA*, LXIX (Diciembre 1954).
203. WEATHERHEAD, A. KINGSLEY. «Structure and Texture in Henry Green's Latest Novels,» *Accent*, XIX (Primavera, 1959).
204. WENGER, JARED. «Speed as Technique in the Novels of Balzac,» *PMLA*, LV (1940).
205. WEST, RAY B., JR. «Katherine Anne Porter: Symbol and Theme in 'Flowering Judas,'» en No. 1.
206. WICKARDT, WOLFGANG. *Die Formen der Perspektive in Charles Dic-*

Uns Romanen: ihr sprachlicher Ausdruck und ihre strukturelle Bedeutung. Berlin, 1933.

207. FLEISCH, HEILDEGARD. *Die Ich-Erzählung im englischen Roman.* Breslau, 1933.

C) REALISMO, DISTANCIA Y TÉCNICA.

Además de las siguientes vid. 7, 12, 51, 52, 74, 100, 109, 113, 124, 137, 139, 145, 148, 260, 324 y 325.

208. BECKER, GEORGE J. «Realism: An Essay in Definition.» *Modern Language Quarterly*, X (Junio, 1949).
209. BORGERHOFF, E. B. O. «Réalisme and Kindred Words: Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century.» *PMLA*, LIII (septiembre, 1938).
210. BRISSENDEN, R. F. *Samuel Richardson* («Writers and Their Work», No. 101). London, 1958.
211. BROD, MAX. «Flaubert und die Methoden des Realismus.» *Die Neue Rundschau*, LXI (1950).
212. BULLOUGH, EDWARD. «'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle.» *British Journal of Psychology*, V (1912-13), reimpreso en No. 64.
213. CARY, JOYCE. *Art and Reality*. Cambridge, 1958.
214. CONRAD, JOSEPH. Preface to *The Nigger of the «Narcissus»*. Reimpreso entre otros en *Conrad's Prefaces to His Work*, ed. EDWARD GARNETT. London, 1937.
215. COOK, ALBERT. «The Beginning of Fiction: Cervantes.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVII (Junio, 1959).
216. CURTIS, JEAN-LOUIS. *Haute École*. Paris, 1950.
217. DAVIS, ROBERT GORHAM. «The Sense of the Real in English Fiction.» en No. 224.
218. DECKER, CLARENCE R. «The Aesthetic Revolt against Naturalism in Victorian Criticism.» *PMLA*, LIII (Septiembre, 1938).
219. FLAUBERT, GUSTAVE. Vid. No. 239.
220. HYDE, WILLIAM J. «George Eliot and the Climate of Realism.» *PMLA*, LXXII (Marzo, 1957).
221. JAMES, HENRY. *French Poets and Novelists*. London, 1884.
222. JOHNSON, SAMUEL. «Preface to Shakespeare.» 1766.
223. KRIEGER, MURRAY. *The New Apologists for Poetry*. Minneapolis, 1956.
224. LEVIN, HARRY (ed.). «A Symposium on Realism.» *Comparative Literature*, Vol. III (Verano, 1951).
225. —. «Whats Is Realism?» *Ibid*.
226. MCKEON, RICHARD. «The Concept of Imitation in Antiquity.» en No. 21.
227. O'CONNOR, FRANK. *The Mirror in the Roadway*. London, 1957.

228. PATTERSON, CHARLES I. «Coleridge's Conception of Dramatic Illusion in the Novel,» *ELH*, XVIII (Junio, 1951).
229. REYNOLDS, SIR JOSHUA. «*Discourse XIII*» (Diciembre, 1786).
230. RICHARDSON, SAMUEL. Vid. No. 210.
231. ROBINSON, E. ARTHUR. «Meredith's Literary Theory and Science: Realism versus the Comic Spirit,» *PMLA*, LIII (Septiembre, 1938).
232. SALVAN, ALBERT J. «L'Essence du réalisme français,» en No. 224.
233. SINCLAIR, MAY. Introducción a *Pointed Roofs* por Dorothy Richardson. London, 1919.
234. STOLL, ELMER EDGAR. *From Shakespeare to Joyce. Authors and Critics; Literature and Life*. New York, 1944.
235. THORLBY, ANTHONY. *Gustave Flaubert and the Art of Realism*. London, 1956.
236. WOOLF, VIRGINIA. *The Common Reader*. London, 1925.
237. —. *The Second Common Reader*. London, 1932.
238. YOUNG, EDWARD. *Conjectures on Original Composition, In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. London, 1759.

III. LA OBJETIVIDAD DEL AUTOR Y EL SEGUNDO «YO»

- Además de las siguientes vid. núms. 4, 26, 27, 37, 39, 45, 55, 78, 149, 165, 169, 216, 219.
239. BONWIT, MARIANNE. *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité*. («University of California Publications in Modern Philology,» Vol. XXXIII, No. 4). Berkeley, 1950.
 240. CHEKHOV, ANTON. *Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics*. Seleccionadas y editadas por LOUIS FRIEDLAND. New York, 1924.
 241. COLEY, WILLIAM B. «The Background of Fielding's Laughter,» *ELH*, XXVI (Junio, 1959).
 242. CRUTTWELL, PATRICK. «Makers and Persons,» *Hudson Review*, XII (Invierno, 1959-60).
 243. ELLMANN, RICHARD. *Yeats: The Man and the Masks*. New York, 1948. London, 1949.
 244. —. *James Joyce*. New York, 1959.
 245. EWALD, WILLIAM BRAGG, JR. *The Masks of Jonathan Swift*. Oxford and Cambridge, Mass., 1954.
 246. FARBER, MARJORIE. «Subjectivity in Modern Fiction,» *Kenyon Review*, VII (Otono, 1945).
 247. GIBSON, WALKER. «Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers,» *College English*, XI (Febrero, 1950).
 248. KAHNERT, WALTER. *Objektivismus: Gedanken über einen neuen Literaturstil*. Berlin, 1946.
 249. KEATS, JOHN. *The Poetical Works and Other Writings of John Keats*, ed. H. BUXTON FORMAN. Vol. VII. New York, 1939.

250. KINGSLEY, CHARLES. *His Letters and Memories of His Life*, ed. por su esposa. 4 vols. London, 1902. Primera edición 1877.
251. MAUPASSANT, GUY DE. «The Novel,» en No. 18.
252. PAULY, DESMOND. «Flaubert and His Victorian Critics,» *University of Toronto Quarterly*, XVI (Octubre, 1946).
253. RAY, GORDON, N. *The Buried Life: A Study of the Relation Between Thackeray's Fiction and his Personal History*. Cambridge, Mass., 1952.
254. SCHLEGEL, A. W. VON. «Shakespeare,» de «Lecture XXIII,» en *Lectures on Dramatic Art and Literature* (1809-11). Traducido por JOHN BLACK, 1815. Revisado por A. J. W. MORRISON, London, 1861.
255. SCHORER, MARK. «The Good Novelist in 'The Good Soldier,'» *Horizon*, XX(Agosto, 1949).
256. STOCK, IRVIN. «A View of Wilhelm Meister's Apprenticeship,» *PMLA*, LXXII (Marzo, 1957).
257. TOYNBEE, PHILIP. «The Living Dead—III: Thoughts on André Gide,» *The London Magazine*, III (Octubre, 1956).
258. WEST, JESSAMYN. «The Slave Cast Out,» en No. 39.

IV. PUREZA ARTÍSTICA, RETÓRICA Y LA AUDIENCIA

- Además de los siguientes vid. núms. 5, 19, 22, 23, 24, 31, 44, 45, 46, 63, 64, 85, 98, 123, 139, 212, 219, 324 y 325.
259. ABRAMS, M. H. (ed.). *Literature and Belief*. («English Institute Essays,» 1957), New York, 1958.
 260. —. *The Mirror and the Lamp*. New York, 1953.
 261. BAKER, JOSEPH, E. «Aesthetic Surface in the Novel,» *The Trollopian*, II (Septiembre, 1947).
 262. BELLOW, SAUL. «The Writer and the Audience,» *Perspectives*, IX (Otoño, 1954).
 263. BURKE, KENNETH. *Counter-Statement*. Los Altos, 1953. Primera edición, 1931. Esp. «Psychology and Form» y «Lexicon Rhetoricae.»
 264. —. *The Philosophy of Literary Form*. Rev. ed., New York, 1957. Primera edición, 1941.
 265. COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. «Greek Drama,» en No. 97.
 266. COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. New York, 1958. Primera edición, 1938.
 267. CROCE, BENEDETTO. *Aesthetic*. Traducido por D. AINSLIE. 2.^a ed., London, 1922.
 268. ELIOT, T. S. «Hamlet and His Problems,» *Athenaeum*, 26 sept. 1919.
 269. ELLISON, RALPH. «Society, Morality, and the Novel,» in No. 39.
 270. KEENE, DONALD. *Japanese Literature*. London, 1953. Esp. cap. III.
 271. KENNER, HUGH. *The Art of Poetry*. New York, 1959.
 272. PATER, WALTER. *The Renaissance*. London, 1888.
 273. POTTLE, FREDERICK, A. *The Idiom of Poetry*. Ithaca, N.Y., 1941.

274. POUND, EZRA. *Make It New*. London, 1934. New Haven, 1936.
275. STYRON, WILLIAM. «Interview,» en No. 78.
276. THIBAUDET, ALBERT. *Le lecteur de romans*. Paris, 1925.
277. VALÉRY, PAUL. *The Art of Poetry*. Traducido por DENISE FOLLIOT. New York, 1958.
278. VIVAS, ELISEO. «The Objective Correlative of T. S. Eliot,» *American Bookman*, I (Invierno, 1944), reimpresso en STALLMAN, A. W. (ed.). *Critiques and Essays in Criticism: 1920-48*. New York, 1949.
279. WARREN, ROBERT PENN. «Pure and Impure Poetry,» *Kenyon Review*, V (Verano, 1943). Reimpresso en STALLMAN, op. cit.
280. WEINBERG, BERNARD, «Robertello on the Poetics,» in No. 21.
281. WIMSATT, W. K. *The Verbal Icon*. Lexington, Ky., 1954.

V. IRONÍA NARRATIVA Y NARRADORES NO FIDEDIGNOS

A. DISCUSIÓN GENERAL SOBRE LA IRONÍA, LA AMBIGÜEDAD Y LA OSCURIDAD

- Además de los siguientes vid. núms. 1, 7, 12, 17, 24, 27, 35, 37, 74, 114, 139, 145, 221, 223, 245, 255, 335 y 336.
282. ANON. «The Ethic of Quality,» *TLS*, 6 enero 1961.
 283. BART, B. F. «Aesthetic Distance in *Madame Bovary*,» *PMLA*, LXIX (Diciembre, 1954).
 284. BROOKS, CLEANTH. «Irony as a Principle of Structure,» en ZABEL, MORTON, DAUWEN. *Literary Opinion in America*. Ed. revisada, New York, 1951.
 285. BURKE, KENNETH. «Thomas Mann and André Gide,» *Bookman*, LXXI (Junio, 1930). Reimpresso en No. 263.
 286. CRANE, RONALD S. «Cleanth Brooks; or, The Bankruptcy of Critical Monism,» *Modern Philology*, XLV (Mayo, 1948). Reimpresso en número 21.
 287. HARBAGE, ALFRED. *As They Liked It: An Essay on Shakespeare and Morality*. New York, 1947.
 288. HOUGH, GRAHAM. *Image and Experience: Reflections on a Literary Revolution*. London, 1960.
 289. JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR. *L'Ironie*. Paris, 1936.
 290. JARRELL, RANDALL. *Poetry and the Age*. New York, 1953.
 291. KNIGHT, G. WILSON. *The Wheel of Fire*. Ed. revisada, London, 1949.
 292. KNIGHTS, L. C. «Henry James and the Trapped Spectator,» *Explorations: Essays in Criticism Mainly on the Literature of the Seventeenth Century*. London, 1946.
 293. LANGBAUM, ROBERT. *The Poetry of Experience*. London, 1957.
 294. SARTON, MAY. «The Shield of Irony,» *Nation*, 14 abril 1956.
 295. SEDGEWICK, G. G. *Of Irony, Especially in Drama*. Toronto, 1935.
 296. SIARPE, ROBERT BOIES. *Irony in the Drama: An Essay on Impersonation, Shock, and Catharsis*. Chapel Hill, N.C., 1959.

297. SPENDER, STEPHEN. *The Creative Element: A Study of Vision, Despair and Orthodoxy among Some Modern Writers*. London, 1953.
298. THOMPSON, ALAN R. *The Dry Mock: A Study of Irony in Drama*. Berkeley, 1948.
299. TURPIN, A. R. «Jane Austen: Limitations or Defects?» *The English Review*, LXIV (Enero, 1937).

B. ALGUNAS DIFICULTADES DE LA INFORMALIDAD: DISPUTAS, REVALUACIONES Y CONFESIONES

Sherwood Anderson

300. RINGE, DONALD A. «Point of View and Theme in 'I Want To Know Why,'» *Critique*, III (Primavera-otoño, 1959).

Jane Austen

301. HARDING, D. W. «Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen,» *Scrutiny*, VIII (Junio, 1939, marzo, 1940).

Emily Brontë

302. BRICK, ALLAN R. «*Wuthering Heights*: Narrators, Audience, and Message,» *College English*, XXI (Noviembre, 1959). Vid. también No. 149.
303. HAFLEY, JAMES. «The Villain in *Wuthering Heights*,» *Nineteenth-Century Fiction*, XIII (Diciembre, 1958).

Albert Camus

304. BREE, GERMANINE. *Camus*. New Brunswick, N.J., 1959.
305. VIGGIANI, CARL. A. «*Camus' L'Étranger*,» *PMLA*, LXXI (Diciembre, 1956).

Cervantes

306. AUDEN, W. H. «The Ironic Hero: Some Reflections on *Don Quixote*,» *Horizon*, XX (Agosto, 1949). Vid. también No. 131.

Chaucer

307. BLOOMFIELD, MORTON W. «Distance and Predestination in 'Troilus and Criseyde,'» *PMLA*, LXXII (Marzo, 1957).
308. DONALDSON, E. TALBOT. «Chaucer the Pilgrim,» *PMLA*, LXIX (Septiembre, 1954).
309. MAJOR, JOHN M. «The Personality of Chaucer the Pilgrim,» *PMLA*, LXXV (Junio, 1960).

310. WOOLF, ROSEMARY. «Chaucer as a Satirist in the General Prologue to the *Canterbury Tales*,» *Critical Quarterly*, I (Verano, 1959).

Joseph Conrad

311. TINDALL, WILLIAM YORK. «Apology for Marlow,» en No. 67.

Fedor Dostoevski

312. FRANK, JOSEPH. «Nihilism and *Notes from Underground*,» *Sewanee Review*, LXIX (Enero-marzo, 1961).

James T. Farrell

313. WALCUTT, CHARLES CHILD. «Review» of *Bernard Clare*, *Accent* (Verano, 1946).

William Faulkner

314. FREY, LEONARD H. «Irony and Point of View in 'That Evening Sun,'» *Faulkner Studies*, II (Otoño, 1953).
315. WASIOLEK, EDWARD. «As *I Lay Dying*: Distortion in the Slow Eddy of Current Opinion,» *Critique*, III (Primavera-otoño, 1959).

Ford Madox Ford

316. HAFLEY, JAMES. «The Moral Structure of 'The Good Soldier,'» *Modern Fiction Studies*, V (Verano, 1959).
317. SCHORER, MARK. «The Good Novelist in 'The Good Soldier,'» *Horizon*, XX (Agosto, 1949).

Henry Green

318. LABOR, EARLE. «Henry Green's Web of Loving,» *Critique*, IV (Otoño-invierno, 1960-61).

Nathaniel Hawthorne

319. CREWS, FREDERICK C. «A New Reading of *The Blithedale Romance*,» *American Literature*, XXIX (Mayo, 1957).
320. DAVIDSON, FRANK. «Toward a Re-evaluation of *The Blithedale Romance*,» *New England Quarterly*, XXV (Septiembre, 1952).
321. HEDGES, WILLIAM L. «Hawthorne's *Blithedale*: The Function of the Narrator,» *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (Marzo, 1960).
322. WAGGONER, HYATT H. *Hawthorne*. Cambridge, Mass., 1955.

Ernest Hemingway

323. BUCK, WARREN. «The Shorter Happy Life of Mrs. Macomber,» *Modern Fiction Studies*, I (Noviembre, 1955).

Henry James

324. BLACKMUR, R. P. (ed.). *The Art of the Novel: Critical Prefaces of Henry James*. New York, 1934.
325. MATTHIESSEN, F. O., and MURDOCK, KENNETH B. (eds.). *The Notebooks of Henry James*. Oxford, 1947.
326. RICHARDSON, LYON. «Bibliography of Henry James,» in No. 328.
327. SPILLER, ROBERT, et al. *Literary History of the United States*. New York, 1948. III.
328. DUPEE, F. W. (ed.). *The Question of Henry James*. New York, 1945.
329. *Hound and Horn*, Vol. VII, No. 3 (Abril-mayo, 1934), «Homage to Henry James.»
330. *Kenyon Review*, V (Autumn, 1943), «The Henry James Number.»
Sobre *The American*:
331. CLAIR, JOHN A. «*The American: A Reinterpretation*,» *PMLA*, LXXIV (Diciembre, 1959).
Sobre *The Aspern Papers*:
332. BASKETT, SAM S. «The Sense of the Present in *The Aspern Papers*» («Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters,» Vol. XLIV, 1959).
333. STEIN, WILLIAM BYSSHE. «*The Aspern Papers: A Comedy of Masks*,» *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (September, 1959), 172-78.
Sobre *The Author of Beltraffio*:
334. MATTHIESSEN, F. O. (ed.). *Stories of Writers and Artists, by Henry James*. New York, s f.
Sobre *Confidence*:
335. WILSON, EDMUND. «The Ambiguity of Henry James,» in No. 328.
Sobre *The Liar*:
336. BEWLEY, MARIUS. *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers*. London, 1952.
Sobre *The Pupil*:
Vid. págs. 346-347. supra.
- On *The Sacred Fount*:
337. EDEL, LEON (ed.). «Introductory Essays,» en *The Sacred Fount* New York, 1953.
Sobre *The Tragic Muse*:
338. CARGILL, OSCAR. «Gabriel Nash-Somewhat Less than Angel?» *Nineteenth-Century Fiction*, XIV (Diciembre, 1959).
Sobre *The Turn of the Screw*:
Vid. págs. 295 y ss., supra.

Sobre *The Wings of the Dove*:
Vid. No. 43.

James Joyce

339. BURKE, KENNETH. «Three Definitions,» *Kenyon Review*, XIII (Primavera, 1951).
340. DONOGHUE, DENIS. «Joyce and the Finite Order,» *Sewanee Review*, LXVIII (Primavera, 1960).
341. EMPSON, WILLIAM. «The Theme of Ulysses,» *Kenyon Review*, XVIII (Invierno, 1956).
342. GOLDBERG, S. L. *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses*. London, 1961.
343. —. «Joyce and the Artist's Fingernails,» *A Review of English Literature*, II (Abril, 1961).
244. KAIN, RICHARD M. «Joyce: Aquinas or Dedalus?» *Sewanee Review*, LXIV (Otoño, 1956).
345. KENNER, HUGH. *Dublin's Joyce*. Bloomington, Ind., 1956.
346. —. «The *Portrait* in Perspective,» *Kenyon Review*, X (Verano, 1948).
347. NOON, WILLIAM T., S.J. *Joyce and Aquinas*. New Haven, 1957.
348. REDFORD, GRANT. «The Role of Structure in Joyce's 'Portrait,'» *Modern Fiction Studies*, IV (Primavera, 1958).
349. THOMPSON, FRANCIS I. «A Portrait of the Artist Asleep,» *Western Review*, XIV (1950).
350. THOMPSON, LAWRENCE. *A Comic Principle in Sterne-Meredith-Joyce*. Oslo, 1954.

Mary McCarthy

351. CORKE, HILARY. «Lack of Confidence,» *Encounter*, VII (Julio, 1956).

Herman Melville

352. BOWEN, MERLIN. «*Redburn* and the Angle of Vision,» *Modern Philology*, LII (Noviembre, 1954).
353. SCHIFFMAN, JOSEPH. «Melville's Final Stage, Irony: A Re-examination of *Billy Budd* Criticism,» *American Literature*, XXII (1950).

John Milton

354. EMPSON, WILLIAM. «A Defense of *Delilah*,» *Sewanee Review*, LXVIII (Primavera, 1960).

Marcel Proust

353. BRÉE, GERMAINE. *Marcel Proust and Deliverance from Time*. Translated by C. J. RICHARDS and A. D. TRUITT. New York, 1955; London, 1956.
356. SAMUEL, MAURICE. «The Concealments of Marcel: Proust's Jewishness,» *Commentary* (Enero, 1960).

Samuel Richardson

357. BOYCE, BENJAMIN. Review of Ian Watt's *The Rise of the Novel*, *Philological Quarterly*, XXXVII (Julio, 1958).
358. RABKIN, NORMAN. «*Clarissa*: A Study in the Nature of Convention.» *ELH*, XXIII (Septiembre, 1956).

Jonathan Swift

359. SHERBURN, GEORGE. «Errors concerning the Houyhnhnms», *Modern Philology*, LVI (noviembre, 1958).
360. WILLIAMS, KATHLEEN. *Jonathan Swift and the Age of Compromise*. Lawrence, Kan., 1958.

Robert Penn Warren

361. GIRAULT, NORTON R. «The Narrator's Mind as Symbol: An Analysis of *All the King's Men*,» *Accent* (Verano, 1947). Reimpreso en número 1.

C. ALGUNAS FUENTES DE NARRADORES MODERNOS NO FIDEDIGNOS

1. *Ejemplos de narración consciente usada como adorno en la ficción cómica antes de Sterne*: (a) Cervantes, *Don Quixote* (1605); (b) [T. Durfey?], *Zelinda: An Excellent New Romance* (1676); (c) Marivaux, *Pharsamon* (1712^p); traducido como *Pharsamond* por J. Lockman (1750^p); (d) Fielding, *Joseph Andrews* (1742) y *Tom Jones* (1749); (e) *The History of Charlotte Summers, the Fortunate Parish Girl* (1749^p); (f) Green, G. S., *The Life of Mr. John Van, a Clergyman's Son* (s.f.); (g) *The Adventures of Mr. Loveil*... (1750); (h) *The Adventures of Captain Greenland, Written in Imitation of All Those Wise, Learned, Witty, and Humorous Authors Who Either Already Have, or Hereafter May Write in the Same Stile and Manner* (1752); (i) [Kidgell, John], *The Card* (1755); (j) *The Life and Memoirs of Mr. Ephraim Tristram Bates. Commonly Called Corporal Bates, a Broken-Hearted Soldier* (1756). Una lista más completa se encuentra en números 362 y 363.

362. BOOTH, WAYNE C. «*Tristram Shandy and Its Precursors: The Self-Conscious Narrator.*» University of Chicago, 1950.
363. —. «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*,» PMLA, LXVII (1952).

2. *Ejemplos de obras, anteriores al 1760, basadas en el autoconsciente retrato del comentador:* (a) Montaigne, *Essays*; (b) Bouchet, *Serées* (*Les Serées de Guillaume Bouchet, Sieur de Brocourt*), ed. C. E. Roybet [Paris, 1873-1882], primera edición 1584-1598; (c) [Béroalde de Verville], *Le Moyen de Parvenir, œuvre contenant la raison de tout ce qui esté, est, et sera avec demonstrations certaines et necessaires selon la rencontre des effctcs [sic] de vertu Et adviendra que ceux qui auront nez a porter lunettes s'en serviront, ainsi qu'il est escrit au Dictionnaire a Dormir en toutes langues ...* (1610); (d) Bruscombille, *Discours Facetieux et tres-recreatifs, pour oster des esprits d'un chacun, tout ennuy & inquietude ...* (1609); (e) Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621); (f) Francis Kirkman, *The Unlucky Citizen Experimentally described in the various Misfortunes of an Unlucky Londoner, Calculated for the Meridian of this City but may serve by way of Advice to all the Cominallty of England, but more perticularly to Parents and Children / Masters and Servants / Husbands and Wives / Intermixed with severall Choice Novels. Stored with variety of Examples and advice / President and Precept* (1673); (g) John Dunton, *A Voyage Round the World: or, a Pocket-Library, Divided into several Volumes. The First of which contains the Rare Adventures of Don Kainophilus, From his Cradle to his 15th Year. The Like Discoveries in such a Method never made by any Rambler before. The whole Work intermixt with Essays, Historical, Moral and Divine; and all other kinds of Learning. Done into English by a Lover of Travels. Recommended by the Wits of both Universities* (1691); (h) Farrago, by «Pilgrim Plowden» (1733); (i) Vitulus Aureus: *The Golden Calf; or, A Supplement to Apuleius's Golden Ass. An Enquirey Physico-Critico-Patheologico-Moral into the Nature and Efficacy of Gold. ... With the Wonders of the Psychoptic Looking-Glass, Lately Invented by the Author-Joakim Philander, M.A.* (1749). Hay muchas obras de este tipo desde Montaigne a Sterne. Para más detallado estudio vid. núm. 362.

3. *Ejemplos de sátiras usando narración fidedigna y no fidedigna:* vid. núm. 362 para un análisis, entre otros, de (a) *The Praise of Folly* (1509); (b) *Gargantua and Pantagruel* (1537); (c) *A History of the Ridiculous Extravagancies of Monsieur Oufle ...* (1711); (d) [Thomas D'Urfey?], *An Essay Towards the Theory of the Intelligible World. Intuitively Considered. Designed for Forty-nine Parts. Part III. Consisting of a Preface, a Post-script, and a little something between. By Gabriel John. Enriched with a Faithful Account of his Ideal Voyage, and Illustrated with Poems by several Hands, as likewise with other strange things not insufferably Clever, nor furiously to the Purpose. The Archetypally Edition. ... Printed in the Year One Thousand Seven Hundred, &c.* (n.d.); (e) *Like*

will to Like, as the Scabby Squire Said to the Mangy Viscount . . . (1728); (p) John Arbuthnot (and others?), *Memoirs of the Extraordinary Life, Works and Discoveries of Martinus Scriblerus* (1741).

1. *Ejemplos de imitaciones de Tristram Shandy y de otras obras influidas por Sterne*: (a) [George Alexander Stevens], *The History of Tom Fool* (1760); (b) *Yorick's Meditations upon various Interesting and Important Subjects. Viz. Upon Nothing. Upon Something. Upon the Thing . . .* (1760); (c) [John Carr], *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760); (d) *Explanatory Remarks upon the Life and Opinions of Tristram Shandy. . . By Jeremiah Kunastrokius, M.D.* (1760); (e) *The Life and Opinions of Miss Sukey Shandy of Bow Street, Gentlewoman . . .* (1760); (f) *The Life and Opinions of Bertram Montfichet, Esq.* (1760); (g) *A Funeral Discourse, Occasioned by the much lamented Death of Mr. Yorick, Prebendary of Y-K . . . By Christopher Flagellan* (1761); (h) *The Life, Travels, and Adventures, of Christopher Wagstaff, Gentleman, Grandfather to Tristram Shandy . . . writen in the OUT-OF-THE WAY WAY* (1762) acusando a Sterne de plagio de la obra de John Dunton *Voyage Round the World*; (i) [Richard Griffith], *The Triumvirate or the Authentic Memoirs of A. B. and C.* (1764); (j) *The Peregrination of Jeremiah Grant, Esq. . .* (1763); (k) [Francis Gentleman], *A Trip to the Moon . . . By Sir Humphrey Lunatic, Bart.* (York, 1764-65); (l) [Samuel Paterson], *Another Traveller! . . . By Gorit, Jr.* (1767); (m) *Sentimental Lucubrations, by Peter Pennyles* (1770); (n) [Richard Griffith], *The Koran: or, the Life, Character, and Sentiments of Tria. Juncta in Uno, M.N.A. or Master of No Arts. The Posthumous Works of a late Celebrated Genius, Deceased* (1770); (o) Herbert Lawrence, *The Contemplative Man; or, The History of Christopher Crab, Esq.* (1771); (p) [Henry Mackenzie], *The Man of Feeling* (Edinburgh, 1771); (q) [Richard Graves], *The Spiritual Quixote* (1773); (r) *Yorick's Skull; or, College Oscitations. With some remarks on the Writings on Sterne, and a Specimen of the Shandean Stile* (1777); (s) [George Keate], *Sketches from Nature; taken and coloured, in a Journey to Margate* (1779); (t) *Continuation of Yorick's Sentimental Journey* (1788); (u) *Flight of Inflatus: or, the Sallies, Stories, and Adventures of a Wild-Goose Philosopher. By the author of the Trioler* (1791); (v) *The Observant Pedestrian* (1795); (w) William Beckford, *Modern Novel Writing, or the Elegant Enthusiast . . . A Rhapsodical Romance . . .* (1796).

The Miss-Led General; a Serio-Comic, Satiric, Mock-Heroic Romance (1808); *The Provost* (1822); *Wine and Walnuts; or, After Dinner Chit-Chat, by Ephraim Hardcastle, Citizen and Dry-Salter* (1823); *Duodecimo, or The Scribbler's Progress. An Autobiography, Written by an Insignificant Little Volume, and Published Likewise by Itself* (1849).

Vid. F. B. Barton, *Étude sur l'influence de Laurence Sterne en France au dix-huitième siècle* (Paris, 1911).

Vid. Wilbur L. Cross, *The Life and Times of Laurence Sterne* (New Haven, 1929).

D. GALERÍA DE NARRADORES NO FIDEDIGNOS Y DE REFLECTORES

En general he excluido obras mencionadas en el texto. Debería indicar aquí que, aunque la presencia o ausencia de informalidad no dice nada sobre la realidad literaria, mi lista se basa, en parte, sobre juicios de mérito: he excluido muchas malas imitaciones de STERNE en el siglo XIX y casi tantas novelas y novelistas del siglo XX. Sólo menciono una obra para cada autor. Para más títulos, especialmente en años recientes, vid. *Cumulated Fiction Index*, 1945-60, ed. G. B. Cotton y Alan Glencross (Londres, 1960); la mayoría de las novelas anotadas como «en primeras historias» y «novelas experimentales» dan ejemplos de narración no fidedigna.

Kingsley Amis, *Lucky Jim*. Sherwood Anderson, «The Egg.» Jane Austen, *Lady Susan*. Robert Bage, *Hermesprong*. James Baldwin, *Go Tell It on the Mountain*. Djuna Barnes, *Nightwood*. Samuel Beckett, *Molloy*. Saul Bellow, *The Victim*. Stella Benson, «Story Coldly Told.» Emily Bronte, *Wuthering Heights*. Michel Butor, *L'emploi du temps*. Erskine Caldwell, *Journeyman*. Albert Camus, *The Plague*. Joyce Cary, *The Horse's Mouth*. Jean Cayrol, *On vous parle*. Jacques Chardonne, *Eva*. John Cheever, «Torch Song.» Anton Chekhov, «Wild Gooseberries.» Ivy Compton-Burnett, *A Heritage and Its History*. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. Walter de la Mare, *Memoirs of a Midget*. Defoe, *Robinson Crusoe*. Dos Passos, *USA*. Dostoevski, «The Dream of a Ridiculous Man.» Georges Duhamel, *Cry out of the Depths*. Marguerite Duras, *Le square*. Lawrence Durrell, *Mountolive*. Maria Edgeworth, *Castle Rackrent*. Hans Fallada, *Little Man What Now?* Faulkner, *The Wild Palms*. Gide, *Les Caves du Vatican*. William Golding, *Lord of the Flies*. Henry Green, *Loving*. Graham Greene, *The Quiet American*. Albert J. Guerard, *The Bystander*. Mark Harris, *The Southpaw*. Hemingway, *The Sun Also Rises*. Joseph Hergesheimer, *Java Head*. Hermann Hesse, *Steppenwolf*. Thomas Hinde, *Happy as Larry*. Aldous Huxley, *Point Counter Point*. Henry James (see chap. xii). James Joyce (see chap. xi). Valery Larbaud, *A. O. Barnabooth: His Diary*. Ring Lardner, «A Caddy's Diary.» Wyndham Lewis, *The Childermass*. Mary McCarthy, *Cast a Cold Eye*. Carson McCullers, *The Ballad of the Sad Café*. Thomas Mann, *Dr. Faustus*. Katherine Mansfield, «A Dill Pickle.» J. P. Marquand, *The Late George Apley*. Herman Melville, *The Confidence Man*. Henry de Montherlant, *Les jeunes filles*. Wright Morris, *Love among the Cannibals*. Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*. Flannery O'Connor, «The Geranium.» Frank O'Connor, «Mac's Masterniece.» Edgar Allan Poe, «The Spectacles.» Katherine Anne Porter, «That Tree.» J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*. Jean-Paul Sartre, *La nausée*. Irwin Shaw, «The Eighth-Yard Run.» Alan Sillitoe, «The Loneliness of the Long Distance Runner.» Tobias Smollett, *Humphry Clinker*. Robert Louis Stevenson, *The Master of Ballantrae*. Italo Svevo (Ettore Schmitz), *Confessions of Zeno*. Frank Swinnerton, *A Month in Gordon Square*. Eli-

Abelth Taylor, «A Red-Letter Day.» Jim Thompson, *Nothing More than Murder* (una de tantas novelas detectivescas que usa técnicas impersonales y puecha, en su mediocridad, que la impersonalidad en sí misma no es nada). James Thurber, «You Could Look It Up.» Lionel Trilling, «Of This Time, Of That Place.» Mark Twain, *Huckleberry Finn*. Miguel de Unamuno, *The Life of Don Quixote and Sancho according to Miguel de Cervantes Saavedra, Expounded with Comment, by Unamuno*. (Vida de don Quijote y Sancho.) Eudora Welty, «Put Me in the Sky!» Calder Willingham, *Natural Child*. Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*. Marguerite Yourcenar, *Coup de grâce*.

BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA

Incluimos estudios que, de modo general o particular, han tratado temas relacionados con la retórica de la ficción o con la novelística simplemente. Esta bibliografía complementará la orientación norteamericana de la presente obra.

Cándido Pérez Gallego cree que repetir en castellano fórmulas como Joyce, Faulkner, Scott, Fitzgerald y otros es poco positivo. Domingo Pérez Minik piensa que hemos adaptado el mundo intelectual foráneo, el más interior, a nuestras particulares necesidades exteriores. Pedro Salinas señala la parcialidad de ciertas listas confeccionadas por escritores sajones: «coinciden, casi sin excepción, en que de todo lo que se ha escrito en español desde el siglo XII hasta hoy no hay más que un libro, don Quijote de la Mancha...»

Creemos con Wolfgang Kayser que, pese a las dificultades y deficiencias que ofrecen las bibliografías de esta clase, ésta no sería inútil, aunque sean muchas sus lagunas. Este esbozo de bibliografía va dirigido a aquellos que deseen profundizar en el apasionante tema de la retórica de la ficción en particular, y de la novelística en general, con ejemplos en castellano.

1. G. M. ABAD, *La literatura de hoy. Novelistas católicos: Armando Palacio Valdés, Razón y Fe*, XLVIII, Madrid, 1924.
2. MANUEL HÉCTOR ABREU, *La novela en general y sobre todo la forjada por los extranjeros sobre nuestra patria y ciudad*, Sevilla, 1913.
3. VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA, *Teoría de la literatura*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1972.
4. IGNACIO AGUSTÍ y otros, *El autor enjuicia su obra*, Madrid, 1966.
5. J. M.^a AICARDO, *Pereda, novelista y literato: su escuela novelística, Razón y Fe*, XV-XVII, Madrid, 1906-1907.
6. JAIME ALAZRAKI, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, B.R.H. Gredos, Madrid, 1970.
7. JUAN LUIS ALBORG, *Hora actual de la novela española*, Taurus, 2 vols., Madrid, 1958-1962.
8. A. ALCALÁ GALIANO, *Un novelista mundial: Blasco Ibáñez*, Figuras excepcionales, Madrid, s.f.
9. A. ALCALÁ GALIANO, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Obras completas de J. Valera, M. Aguilar, Madrid, 1942.
10. AMADO ALONSO, *Estructura de las Sonatas de Valle Inclán*, Gredos, Madrid, 1955.

11. AMADO ALONSO y ROSA LIDA, *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, 1956.
12. DÁMASO ALONSO, *La novela cervantina*, Atlas, Santander, 1969.
13. DÁMASO ALONSO, *El realismo psicológico en el Lazarillo en De los siglos oscuros al de Oro*, págs. 226-230, Gredos, Madrid, 1964.
14. DÁMASO ALONSO y CARLOS BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1963.
15. R. ALTAMIRA, *Blasco Ibáñez, novelista*, Arte y Realidad, Barcelona, 1921.
16. MIRIAM ALLOTT, *Los novelistas y la novela*, Seix Barral, Barcelona, 1966.
17. ANDRÉS AMORÓS, *Sociología de una novela rosa*, Taurus, Madrid, 1968.
18. ANDRÉS AMORÓS, *Introducción a la novela contemporánea*, Anaya, Salamanca, 1971.
19. ANDRÉS AMORÓS, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1972.
20. ANDRÉS AMORÓS, *Conversación con Francisco Ayala*, Revista de Occidente, Madrid, 1968.
21. ANDRÉS AMORÓS, *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Anaya, Salamanca, 1959.
22. Anales galdosianos, revista monográfica publicada por la Universidad de Texas, EE. UU., varios números.
23. ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *El cuento español*, Columba, Buenos Aires, 1959.
24. ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Métodos de crítica literaria*, Revista de Occidente, Madrid.
25. ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, Méjico, 1948.
26. ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*, Facultad de Fil. y Letras, Tucumán, 1942.
27. ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *El escamoteo de la realidad en las sonatas de Valle Inclán*, Realidad, julio-agosto 1948.
28. 'ANDRENIO' (E. GÓMEZ DE BAQUERO), *Las novelas de Ricardo León*, Calleja, Madrid, 1918.
29. 'ANDRENIO', *Novelas y novelistas*, Madrid, 1918.
30. 'ANDRENIO', *De Gallardo a Unamuno*, Madrid, 1926.
31. A. ANGARITA ARVELO, *Historia crítica de la novela en Venezuela*, Leipzig-Berlín, 1938.
32. ANÓNIMO, *De la novela-folletín, su origen, progresos e influencia social*, Montellano, Madrid, 1846.
33. JULIÁN APRAIZ, *Estudio histórico-crítico sobre las Novelas Ejemplares*, Vitoria, 1901.
34. JOSÉ ARES MONTES, *Cervantes en la literatura portuguesa del siglo XVII*, Anales Cervantinos II, 1952.

35. BORJA DE ARQUER, *La generación del 1898 hoy. Ensayo de moral-ficción*, Barcelona, 1968.
36. LUCIEN ARREAT, *La moral en el drama, en la epopeya y en la novela*, Madrid, 1903.
37. J. M. Asensio Toledo, *Interpretaciones del Quijote*, Disc. Academia Española de la Lengua, 1904.
38. MAX AUB, *Discurso de la novela española contemporánea*, Méjico, 1945.
39. MAX AUB, *La prosa española del siglo XIX*, Robredo, Méjico, 1952.
40. JEAN MARIE AUZIAS, *El estructuralismo*, Alianza, Madrid, 1969.
41. FRANCISCO AYALA, *El fondo sociológico en mis novelas*, Cuadernos hispanoamericanos 76, Madrid, 1968.
42. FRANCISCO AYALA, *El arte de novelar en Unamuno*, La Torre 35-36, Puerto Rico.
43. FRANCISCO AYALA, *La estructura narrativa*, Taurus, Madrid, 1970.
- 43 bis. FRANCISCO AYALA, *La novela, Galdós y Unamuno*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1974.
44. L. AYCINENA, *Novela y dolor de Guatemala*, Cuadernos hispanoamericanos, 14, Madrid, marzo-abril, 1950.
45. AURELIO BAIG BAÑOS, *Ideario de Cervantes. Conceptos y fragmentos de las distintas obras*, Madrid, 1930.
46. J. A. BALSEIRO, *Novelistas españoles modernos*. Nueva York, 1933.
47. J. A. BALSEIRO, *Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle Inclán y Baroja. Cua-tro individualidades de España*, Univ. of North Carolina, 1949.
48. E. BANNAN, *Dos novelas pedagógicas de Montengón y sus relaciones con Rousseau*, Madrid, 1932 (tesis doctoral).
49. MARIANO BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Planeta, Barcelona, 1970.
50. MARIANO BAQUERO GOYANES, *Prosistas españoles contemporáneos*, Ma-drid, 1962.
51. MARIANO BAQUERO GOYANES, *La novela como tragicomedia* (Pérez de Ayala), *Ínsula*, 110, Madrid, 1955.
52. MARIANO BAQUERO GOYANES, *La novela española de 1939 a 1953*, Cuadernos hispanoamericanos 67, Madrid, 1953.
53. MARIANO BAQUERO GOYANES, *La literatura asturiana en el siglo XIX*, Rev. Univ. Oviedo, 49-50, Oviedo, 1948.
54. MARIANO BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, C.S.I.C., Madrid, 1949.
55. MARIANO BAQUERO GOYANES, *La novela española en la segunda mitad del siglo XIX*, en «Historia general de las literaturas hispánicas», Vergara, vol. V, págs. 53-143, Barcelona, 1969.
56. MARIANO BAQUERO GOYANES, *La novela española vista por Menéndez Pelayo*, Madrid, 1956.
57. MARIANO BAQUERO GOYANES, *Proceso de la novela actual*, Rialp, Ma-drid, 1963.

55. J. W. BARKER, *Notas sobre la influencia de Quevedo en la literatura inglesa*, Bol. Bibl. Menéndez Pelayo, 1945.
56. BARRANTES, *El escritor y el mundo*, La Ilustración IV, 1852.
60. F. V. BARROSO, *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Plaza Mayor, Madrid, 1973.
61. ROLAND BARTHES, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, 1970.
62. ROLAND BARTHES y MIKEL DUFRENNE, *Estructuralismo y literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
63. MARCEL BATAILLON, *Novedad y fecundidad del 'Lazarillo de Tormes'*, Salamanca, 1968.
64. MARCEL BATAILLON, *El sentido de 'Lazarillo de Tormes'*, Lib. des Editions Espagnoles, París, 1954.
65. M. BATTEAUX, *Principios filosóficos de la literatura*, Madrid, 1801.
66. GIUSEPPE BELLINI, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires, 1969.
67. ÁNGEL BENITO DURÁN, *El hombre en sus pasiones y en su ordenación hacia el último fin, según el infante don Juan Manuel en el 'Libro del Conde Lucanor'*, Inst. Estudios Manchegos, Ciudad Real, 1948.
68. J. BENJAMÍN PAREJA, *Caracteres y tendencias de la novela contemporánea*, Sevilla, 1888.
69. SALVADOR BERMÚDEZ DE CASTRO, *De la novela moderna*, Semanario Pintoresco, V, 1840.
70. SERGIO BESER, *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Laia, Barcelona, 1972.
71. JOSEPH BICKERMANN, *Don Quijote y Fausto. Los héroes y las obras*, Barcelona, 1932.
72. C. BLANCO AGUINAGA, *Sobre la complejidad de 'San Manuel Bueno, mártir' novela*, Nueva Revista de Filología Hispánica XV, 3-4, México, 1961.
73. R. BLANCO FOMBONA, *En torno a dos novelistas: Pío Baroja y R. Pérez de Ayala*, Motivos y letras de España, Madrid, 1930.
74. J. M. BLECUA, *El estilo en 'El Criticón'*, Arch. de Fil. Aragonesa, Zaragoza, 1945.
75. DONALD W. BLEZNICK, *Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana*, Ed. Universitaria, Santiago, 1972.
76. J. BLOCH-MICHEL, *La nueva novela*, Guadarrama, Madrid, 1956.
- 76 bis. FERNANDO BOEDO, *El Contraquijote*, Madrid, 1916.
77. V. BOLLETINO, *Breve estudio de la novelística de García Márquez*, Plaza Mayor, Madrid, 1972.
78. A. BONILLA Y SAN MARTÍN, *Don Quijote y el pensamiento español*, Madrid, 1905.
79. JORGE LUIS BORGES, *Introducción a la literatura norteamericana*, Columbia, Buenos Aires, 1967.
80. ANDRÉS BOSCH y M. GARCÍA VIÑÓ, *El realismo y la novela actual*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973.

81. RAFAEL BOSCH, *La novela española del siglo XX*, 2 vols. Las Américas, Nueva York, 1970-71.
82. CARLOS BOUSOÑO, vid. D. Alonso.
- 82 bis. JOHN BROWN, *Panorama de la literatura norteamericana contemporánea*, Península, Barcelona, 1968.
83. R. F. BROWN, *La novela española, 1700-1850*, Dir. Gen. de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1956.
84. R. F. BROW, *La novela realista dentro del romanticismo*, Fac. Fil. y Letras, Salamanca, 1956.
85. E. BUCETA, *La admiración de Gracían por el príncipe don Juan Manuel*, Rev. Filol. Esp., tomo II, Madrid, 1924.
86. RAMÓN BUCKLEY, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Península, Barcelona, 1968.
87. ANTONIO BUERO VALLEJO, *Tres maestros ante el público*, Alianza, Madrid, 1973.
88. MIJAIL A. BULGAKOV, *Novela teatral*, Alianza, Madrid.
89. MICHEL BUTOR, *Sobre literatura*, Seix Barial, Barcelona, 1967.
90. JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD, *Narrativa cubana de la revolución*, Alianza, Madrid.
91. P. CABAÑAS, *Camilo José Cela, novelista: notas de lectura*, Cuadernos de literatura, t. II, Madrid, 1947.
92. JOSÉ T. CABOT, *Dos posibilidades para la 'nueva novela' española*, Índice 24, Madrid.
93. JOSÉ M. CACHERO, *Las novelas de Azorín*, Madrid, 1970.
94. J. CAILLET-BOIS, *Temas y perspectivas en la novela rural de Lynch*, Rev. Univ. Buenos Aires 2, 1958.
95. JOSÉ CAMÓN AZNAR, *Don Quijote en la teoría de los estilos*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1945.
96. D. CAMPA, *La novela de la revolución mejicana*, Univ. de Berkeley, 1940.
97. FCO. DE PAULA CANALEJAS, *Raimundo Lulio y don Juan Manuel*, Rev. de España, vols. II y IV, mayo y octubre 1868.
98. RAFAEL CANEVA, *Picaresca, anticaballería y realismo*, Univ. de Antioquía XXVII, Medellín, 1952.
99. JOSÉ LUIS CANO, *El escritor y su aventura. De Valera a Proust*, Barcelona, 1966.
100. RAFAEL CANSINOS-ASSÉNS, *Novelistas de América: Manuel Gálvez*, Crisol, Aguilar, Madrid, 1947.
101. RAFAEL CANSINOS-ASSÉNS, *Las novelas sevillanas de José Mas*, Madrid, 1922.
102. RAFAEL CANSINOS-ASSÉNS, *La nueva literatura. La evolución de la novela (1917-1927)*, Estudios Críticos, Madrid, 1927.
103. D. CARBONELL BASSET, *La novelística de Juan Antonio Zumzunegui*, Madrid, 1965.

101. RODOLFO CARDONA y A. N. ZAHARÍAS, *Visión del esperpento*, Castalia, Madrid, 1970.
105. BENJAMÍN CARRIÓN, *La 'novísima' novela latinoamericana*, Rev. Nac. de Cultura 179, Caracas, 1967.
106. E. C. DE LA CASA, *La novela antioqueña*, Hispanic Inst., Nueva York, 1952.
107. JOAQUÍN CASALDUERO, *La composición de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote*, Rev. Fil. Hisp., 2, 1940.
108. JOAQUÍN CASALDUERO, *La composición del segundo Quijote*, Realidad, Buenos Aires, 1947.
109. JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y Forma del Quijote (1606-1615)*, Insula, Madrid, 1949.
110. JOAQUÍN CASALDUERO, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Inst. Filol., Buenos Aires, 1943.
111. JOSÉ M.^a CASTELLET, *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Seix Barral, Barcelona, 1957.
112. AMÉRICO CASTRO, *La estructura del Quijote*, Realidad, 2, 1947.
113. AMÉRICO CASTRO, *Escepticismo y contradicción en Quevedo*, Humanidades, 1928.
114. AMÉRICO CASTRO, *Perspectiva de la novela picaresca*, Rev. Arch. Bibl. y Museos, XII, Madrid, 1935.
115. AMÉRICO CASTRO, *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967.
116. JOSÉ ANTONIO CASTRO, *'Cien años de soledad' o la crisis de la utopía*, Rev. de lit. hispanoamericana, Zulia, Venezuela, jul-dic. 1971.
117. FELICIANO CERECEDA, *Las interpretaciones del Quijote*, Razón y Fe, 1947.
118. E. M. CIORÁN, *El fin de la novela*, Nueva Rev. Fil. Hisp., 12, Méjico, 1953.
119. BIRUTÉ CIPLIJAUSKAITÉ, *Baroja, ¿'faprestismo' o fidelidad al ideal de la 'novela abierta'?*, Papeles de Son Armadans CCI, Palma de Mallorca, diciembre 1972.
120. CARLOS CLAVERÍA, *Cinco estudios de literatura hispánica*, Madrid, 1948.
121. A. A. COELLO, *Algo sobre la novela en América del Sur*, Quito, 1937.
122. ALEX COMFORT, *La novela y nuestro tiempo*, Realidad, Buenos Aires, 1949.
- 122 bis. JULIA CÓRDOVA DE BRASCHI, *Baroja y Ortega: dos criterios sobre el arte de novelar*, «Sin nombre», núm. 4, vol. II. pág. 7, Santurce, Pto. Rico.
123. JOSÉ CORRALES EGEA, *La novela española actual*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1971.
- 123 bis. GUSTAVO CORREA, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1962.

124. GUSTAVO CORREA, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Bogotá, 1967.
125. CORREA CALDERÓN, *Costumbristas españoles*, Aguilar, Madrid, 1943.
126. R. CORTÁZAR, *La novela en Colombia*, Bogotá, 1908.
127. JOSÉ M.^a DE COSSÍO, *La obra literaria de Pereda. Su historia. Su crítica*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1934.
128. JOHN CRISPIN, *La novela experimental en la generación de 1925: orígenes, manifestaciones e importancia histórica*, Disertations Abstracts 28:5048A, Ann Arbor, Mich.
129. A. CRUZ RUEDA, *Realidad y fantasía en los personajes de 'Azorín'*, Rev. Nacional de Educación 99, Madrid, 1950.
130. A. CURCIO ALTAMAR, *La novela histórico-romántica*, Bolívar, Bogotá, 1952.
131. A. CURCIO ALTAMAR, *Evolución de la novela en Colombia*, Bogotá, 1957.
132. DINKO CVITANOVIC, *La novela sentimental española*, Prensa Española, Madrid, 1973.
133. J. DELGADO, *Las novelas de Mariano Azuela*, Rev. de Literatura, IV, jul.-dic. 1954.
134. DANIEL DEVOTO, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de 'El Conde Lucanor'*, Castalia, Madrid, 1972.
135. GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *Las estéticas de Valle Inclán*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1966.
136. GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *Cuestión de límites. Cuatro ejemplos de estéticas fronterizas*, Madrid, 1963.
137. GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *La técnica narrativa de Cervantes*, Barcelona, 1949.
138. E. DIESTE, *El tiempo épico. Ensayo sobre la novela*. Nosotros, Buenos Aires, 1940.
139. HELLEN DILL GOODE, *La prosa retórica de Fray Luis de León en 'Los nombres de Cristo' Aportación al estudio de una estilística del renacimiento español*, Madrid, 1969.
140. JOSÉ DOMINGO, *La novela española del siglo XX*, 2 vols., Labor, Barcelona, 1973.
141. F. DONOSO, *La novela típica chilena y sus dificultades*, Rev. Católica, XXXI, Santiago, 1931.
142. MIKEL DUFRENNE, vid. R. BARTHES.
143. ARMANDO DURAN, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, B.R.H., Gredos, Madrid.
144. M. DURAN, *La técnica de la novela y la generación del 98*, Rev. Hispánica moderna, XXIII, 16, Nueva York, enero 1957.
145. PETER G. EARLE, *Camino oscuro: la novela hispanoamericana contemporánea*, Cuadernos Americanos, 152, Méjico, 1967.
146. KEITH ELLIS, *El arte narrativo de Francisco Ayala*, B.R.H., Gredos, Madrid.

117. MARÍA FÉMBEITA, *En torno a la estética de la novela de Baroja*, Papeles de Son Armadans CCI, Palma de Mallorca, dic., 1972.
118. JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS, *José María de Pereda en Las mejores novelas contemporáneas*, Planeta, vol. I, págs. 1-53, Barcelona.
119. SHERMAN H. EOFF, *El pensamiento moderno y la novela española. Ensayo de literatura comparada: la repercusión filosófica de la ciencia sobre la novela*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
120. RAMÓN ESQUER TORRES, *Didáctica de la literatura*, Madrid, 1969.
121. ANNE FABRE-LUCE, *Por una 'nueva novela'*, El Urogallo, 11-12, Madrid, 1971.
122. M. FERNÁNDEZ ALMACRO, *Esquema de la novela española contemporánea*, Clavileño, 5, Madrid, 1950.
123. J. A. FERNÁNDEZ CAÑEDO, *La joven novela española: 1936-1947*, Rev. Univ. Oviedo, XLIX-L, Oviedo, 1958.
124. J. FERNÁNDEZ LUJÁN, *Estudios críticos: Pardo Bazán, Valera y Pereda*, Barcelona, 1889.
125. JOSÉ FERNÁNDEZ M., vid. JOSÉ F. MONTESINOS.
126. FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Bosquejo histórico sobre la novela española*, en tomo XXXII de la B.A.E., Madrid.
127. A. FERNÁNDEZ SUÁREZ, *Los mitos del Quijote*, Aguilar, Madrid, 1953.
128. JUAN FERRATÉ, *La operación de leer*, Seix Barral, Barcelona, 1962.
129. O. P. FERRER, *La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo*, Rev. Hisp. Moderna, Nueva York, jul.-oct., 1956.
130. JUAN IGNACIO FERRERAS, *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830*, Taurus, Madrid, 1973.
131. JUAN IGNACIO FERRERAS, *Teoría y praxis de la novela. La última aventura de Don Quijote*, Ed. Hispanoamericanas, París, 1970.
132. JUAN IGNACIO FERRERAS, *La novela por entregas. Estudios sobre la novela española del siglo XIX: 1840-1890*, Taurus, Madrid, 1972.
133. JUAN IGNACIO FERRERAS, *Tendencias de la novela española actual, 1931-1969. Seguidas de un catálogo de urgencia de novelas y novelistas de la postguerra española*, París, 1970.
- 133 bis. JUAN IGNACIO FERRERAS, *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973.
134. SIDNEY FINKEL STEIN, *Existencialismo y alienación en la literatura americana*, Grijalbo, Méjico, 1967.
135. F. J. FLORES ARROYUELO, *Antonio Azorín en 'La voluntad'. Un personaje desde el silencio*, Murcia, 1966.
136. F. J. FLORES ARROYUELO, *Las primeras novelas de Pío Baroja, 1900-1912*, Murcia, 1967.
137. DAVID W. FOSTER, *La estructura expresionista en dos novelas de Valle Inclán*. Explicación de textos literarios, I-1, Sacramento, 1972.
138. D. FRANCO, *La preocupación de España en su literatura (el realismo: en busca del tiempo perdido)*, Madrid, 1944.

169. RALPH FREEDMAN, *La novela lírica. Hermann Hesse, André Guide, Virginia Woolf*, Barcelona, 1972.
170. JOSEPH FUCILLA, *Sobre la boga cervantina en Italia*, del libro «Relaciones hispano-italianas», C.S.I.C., Madrid, 1953.
171. JOAN FUSTER, *El descrédito de la realidad*, Seix Barral, Barcelona, 1957.
172. MERCEDES GAIBROIS DE BALLESTEROS, *El príncipe don Juan Manuel y su condición de escritor*, Madrid, 1945.
173. MANUEL GÁLVEZ, *El novelista y las novelas*, Emecé, Buenos Aires.
174. M. GARCÍA BLANCO, *La novela en España en el siglo XIX*, Madrid.
175. M. GARCÍA BLANCO, *Algunas interpretaciones modernas del Quijote*. Rev. Ideas Estéticas, 1948.
176. M. GARCÍA BLANCO, *En torno a Unamuno*, Taurus, Madrid, 1965.
177. M. GARCÍA BLANCO, *Mateo Alemán y la novela picaresca alemana*, Madrid, 1928.
178. E. GARCÍA GÓMEZ, *Boccaccio y Castillo Solórzano*, Rev. Fil. Esp., XV, Madrid, 1928.
179. CARLOS GARCÍA GUAL, *Los orígenes de la novela*, Istmo. Madrid. 1970.
180. VICTORIANO GARCÍA MARTÍ, *La voz de los mitos. Grandeza y servidumbre del hombre. Diálogos entre Fausto, don Quijote, don Juan, Hamlet, Dulcinea, doña Inés y Ofelia*, Madrid, 1941.
181. M. GARCÍA-VIÑO, *Novela española actual*, Guadarrama, Madrid, 1967.
182. M. GARCÍA-VIÑO y ANDRÉS BOSCH, *El realismo y la novela actual*, Universidad Hispalense, Sevilla, 1973.
183. F. J. GARRIGA, *Estudio de la novela picaresca española*, Rev. contemporánea, Madrid, 1891.
184. K. GENOVER, *Claves de una novelística existencial: 'Rayuela' de Cortázar*, Plaza Mayor, Madrid, 1973.
185. HELMY F. GIACOMAN, *La correlación 'sujeto-objeto' en la ontología de Jean Paul Sartre y la dramatización fenomenológica en la novela 'El Túnel' de Ernesto Sábato*, Rev. de lit. hispanoamericana, Zulia, Venezuela, jul.-dic., 1971.
186. PABLO GIL CASADO, *La novela social española (1942-68)*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
187. LUCIEN GOLDMANN, *Para una sociología de la novela*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
188. E. GÓMEZ DE BAQUERO, vid. 'Andrenio'.
189. J. F. GÓMEZ DE LAS CORTINAS, *El antihéroe y su actitud vital. Sentido de la novela picaresca*, Cuadernos de literatura, VII, 1950.
190. AGUSTÍN GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Cervantes, creador de la novela corta española*. Introducción a la edición crítica y comentada de las Novelas Ejemplares, 2 vols., C.S.I.C., Madrid, 1956-58.
191. ANDRÉS GONZÁLEZ BLANCO, *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*, Madrid, 1909.

192. J. GONZÁLEZ OBREGÓN, *Noticias sobre los novelistas mexicanos del siglo XIX*, Méjico, 1889.
193. N. GONZÁLEZ RUIZ, *La obra literaria de D. Ramón Pérez de Ayala*, Bulletin of Spanish Studies IX, Liverpool, 1932.
194. JUAN GOYTISOLO, *Problemas de la novela*, Seix Barral, Barcelona, 1959.
195. M. GRANELL, *Estética de Azorin*, Madrid, 1949.
196. ROMÁN GUBERN, *La novela criminal*, Tusquets, Barcelona, 1970.
197. SANTIAGO GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, *Sobre los orígenes de 'El Conde Lucanor'*, I.E.I., Barcelona, 1972.
198. RICARDO GULLÓN, *Galdos novelista moderno*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1973.
199. GERMÁN GULLÓN, *Técnicas narrativas en la novela española del siglo XIX*, Dissertation Abstracts 73-26011, Ann Arbor, Mich, 1973.
200. A. GUTIÉRREZ DE LA SOLANA, *Maneras de narrar: contraste de Lino Novas Calvo y Alfonso Hernández Cata*, 1972.
201. D. DE GUZMÁN, *De la novela. Sus orígenes y desenvolvimiento*, Anuario Acad. Colomb. Lengua, Bogotá, 1938.
202. HELMUT HATZFELD, *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*, B.R.M., Gredos, Madrid, 1971.
203. J. F. HEGEL, *Sistema de las artes*, Austral, Espasa Calpe, Madrid.
204. JAVIER HERRERO, *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*, Madrid.
205. M. HERRERO GARCÍA, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, 1930.
206. HANS HINTERHAUSER, *Los episodios nacionales de Benito Pérez Galdos*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1972.
207. ROSARIO H. HIRIART, *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, Eliseo Torres, Nueva York, 1972.
208. ROSARIO H. HIRIART, *Los recursos técnicos en la novelística de Francisco Ayala*, Insula, Madrid, 1972.
209. F. J. HOFFMAN, *La novela moderna en Norteamérica (1900-1950)*. Prólogo de J. M.^a Castellet. Seix Barral, Barcelona, 1955.
210. A. DE HOYOS, *Ocho escritores actuales (Laforet, Gironella, Quiroga, Matute, Cela, Delibes, Medio, Alemán)*, Aula de Cultura, Murcia, 1954.
- 210 bis. ELEAZAR HUERTA, *La ficción básica*, Estudios Filológicos, 3, 1973, páginas 159-70 v 4, 1968, págs. 73-84.
211. ANTONIO IGLESIAS LAGUNA, *Literatura europea y novela española*, Barcelona, 1973.
212. ANTONIO IGLESIAS LAGUNA, *Treinta años de novela española (1938-1968)*, Ed. Iberoamericanas, Madrid, 1970.
213. Y. IGLESIAS, *La actual novelística española*, Cuad. del Congreso por la libertad de la cultura, París, sept.-dic., 1953.
214. PAUL ILIE, *La novelística de Camilo José Cela*, con un prólogo de Julián Marías, B.R.H., Gredos, Madrid.

215. GRACIELA ILLANES ADARO, *La novelística de Carmen Laforet*, B.R.H., Gredos, Madrid.
216. ANDRÉ JANSEN, *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*, Labor, Barcelona, 1973.
217. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Estética y ética estética. Prólogo de Francisco Garfías*, Madrid, 1967.
218. JUANA DE JOSÉ PRADES, *La teoría literaria (retóricas, preceptivas...)*, Monografías bibliográficas, Madrid, 1954.
219. JOSÉ ÁNGEL JUANES, *Utopía en la novela anglosajona contemporánea*, El Urogallo 14, Madrid, 1972.
220. FREDERICK R. KARL, *La novela inglesa contemporánea*, Lumen, Barcelona, 1968.
221. G. KAUL, *El estilo de Gabriel Miró*, Cuad. de Literatura IV, Madrid, 1948.
222. WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1968.
223. WILLARD F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Real Academia Española, Madrid, 1963.
224. KARL KOHUT, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Madrid, 1973.
225. RICHARD KOSTELANEZ, *Innovaciones en la ficción narrativa*, El Urogallo, 19, Madrid, 1973.
226. ANNA KRAUSE, *El 'Tractado' novelístico de Diego de San Pedro*, Bull. Hispanique LIV, 1952.
227. P. LAÍN ENTRALGO, *La aventura de leer*, Austral, Espasa Calpe, Madrid.
228. MARIANO JOSÉ DE LARRA, *¿Quién es el público y dónde se encuentra?*, en Obras, Atlas, Madrid, 1960.
229. R. A. LATCHAN, *Blest Gana y la novela realista*, Anales, Univ. Chile, 112, Santiago, 1958.
230. JOSEPH L. LAURENT, *Observaciones sobre la estructura de los prólogos de las novelas picarescas españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Annali Istituto Univ. Orientale, Sezione Romanza II, Napoli, 1972.
231. HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, B.R.H., 3 vols., Gredos, Madrid, 1968.
232. LÁZARO, *La estructura de la novela*, Montreal, 1973.
233. MARÍA TERESA LEÓN, *Una mujer de Galdós que no está en sus novelas*, Rev. de Col. Est. Superiores, Buenos Aires, 1943.
234. LYDIA DE LEÓN HAZERA, *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación. Estudio estilístico*, Publ. del Instituto Caro Cuervo XXIX, Bogotá.
235. VÍCTOR LI CARRILLO, *Estructuralismo y antihumanismo*, Univ. Central de Venezuela, Caracas, 1968.
236. M. ROSA LIDA, vid. A Alonso.

237. M. ROSA LIDA DE MALKIEL, *Estudios de literatura española y comparada*, Univ. de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966.
238. LISTA, *De la novela y de la novela histórica*, Ensayos literarios I, 156, 158.
239. LEÓN LIVINGSTONE, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1970.
240. A. LIZÓN GADEA, *Léxico y estilo de Gabriel Miró*, Cuadernos de literatura contemporánea, Madrid, 1942.
241. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Las bellas artes en relación con la concepción estética de la novela pastoril*, Anales Universidad Hispalense XIV, Sevilla, 1953.
242. LUIS LÓPEZ MARTÍNEZ, *La novelística de Miguel Delibes*, Universidad de Murcia, Murcia, 1973.
243. JUAN LOVELUCK, *La novela hispanoamericana*, Ed. Universitaria, Santiago, 1972.
244. JUAN LOVELUCK, *Forma e intención en 'La muerte de Artemio Cruz'*, Rev. de literatura hispanoamericana, Zulia, Venezuela, jul-dic. 1971.
245. GEORG LUKÁCS, *Significación actual del realismo crítico*, Era, Méjico, 1963.
246. GYORGY LUKÁCS, *Sociología de la literatura*, Península, Madrid, 1966.
247. J. M. LLAMAS AGUILANIEDO, *Alma contemporánea. Estudios de estética*, D.A., Huesca, 1899.
248. SALVADOR DE MADARIAGA, *Guía del lector del Quijote*, Buenos Aires, 1943.
249. EDUARDO MALLEA, *Notas de un novelista*, Emecé, Buenos Aires.
250. MARÍA EUGENIA MARCH, *Forma e idea de los 'Esperpentos' de Valle Inclán*, Estudios de Hispanófila 10, Univ. of North Carolina, 1968.
251. JUAN MIRICHAL, *La voluntad de estilo*, Seix Barial, Barcelona, 1957.
252. J. R. MARRA-LÓPEZ, *Narrativa fuera de España (1939-1961)*, Madrid, 1963.
253. RENÉ MARRIC ALBERES, *La rebelión de los escritores de hoy*, Emecé, Buenos Aires.
254. ANTONIO MARTÍ ALANÍS, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1972.
- 254 bis. JOSÉ LUIS MARTÍN, *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, B.R.H., Gredos, Madrid.
255. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI, *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona, 1973.
256. JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO, *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*, Castalia, Madrid, 1973.
257. JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO, *Novelistas españoles de hoy*, Oviedo, 1945.
258. JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO, *Las novelas de Azorín*, Madrid, 1960.

259. E. MARTÍNEZ-ESTRADA, *En torno a Kafka y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona.
260. L. MARTÍNEZ KLEISER, *El mundo novelado de Pereda*, Ilustr. Española y Americana, 48 supl., Madrid, 1907.
261. FRANÇOIS MAURIAC, *El novelista y sus personajes*, Emecé, Buenos Aires.
262. RAFAEL MAYA, *Los tres mundos de don Quijote*, M.E., Bogotá, 1952.
263. S. MELÓN R. DE GORDEJUELA, *Tipos psicopatológicos en la literatura de Palacio Valdés*, Rev. Univ. Oviedo, Oviedo, 1944.
264. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, ed. preparada por E. Sánchez Reyes, 4 vols., Madrid, 1950-62.
265. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Un aspecto en la elaboración del Quijote*, Madrid, 1921.
266. E. MEOUCHI, *La novela indigenista de Méjico*, Primeras jornadas de lengua y literatura hispanoamericanas I, Salamanca, 1956.
267. M. MERRY Y COLOM, *Ensayo crítico sobre las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Sevilla, 1877.
268. S. L. MILLARD ROSENBERG, *El naturalismo en México y don Federico Gamboa*, Bull. Hispanique XXXVI, 1934.
269. MICHEL MOHRT, *La novela americana contemporánea*, Escelicer, Madrid, 1971.
270. ALBERTO DEL MONTE, *Breve historia de la novela policíaca*, Taurus, Madrid, 1962.
271. FRANCISCO MONTERDE, *Fernández de Lizardi, novelista*, Cultura Mexicana, Méjico, 1946.
272. JOSÉ F. MONTESINOS, *Pedro Antonio de Alarcón*, Librería General, Zaragoza, 1955.
273. JOSÉ F. MONTESINOS, *Estudios sobre la novela del siglo XIX*, Castalia, Madrid, 1970.
274. JOSÉ F. MONTESINOS, *Costumbrismo y novela*, Castalia, Madrid, 1960.
275. JOSÉ F. MONTESINOS, *Ensayos y estudios de literatura española*, Ed. Revista de Occidente, Madrid.
276. JOSÉ F. MONTESINOS, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida de un esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Castalia, Madrid, 1966.
277. JOSÉ F. MONTESINOS, *Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones*, Revista de Occidente, Madrid, nov.-dic. 1966.
278. LUIS MOROTE, *Teatro y novela. Artículos críticos 1903-1906*, Madrid, 1906.
279. M. MUÑOZ CORTÉS, *Sobre el estilo de Quevedo*, Mediterráneo 13, 15, Valencia, 1946.
- 279 bis. ANA MARÍA NAVALES, *Cuatro novelistas españoles*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1974.

280. R. DE NAVARRETE, *La novela española*, La novela española XII, Madrid, 1847.
281. JOAQUINA NAVARRO, *La novela realista mexicana*. Méjico, 1934.
282. FRANCISCO NAVARRO LEDESMA, *El ingenioso hidalgo don Miguel de Cervantes Saavedra*, Austral, Espasa Calpe, Madrid.
283. ALBERTO NIN FRÍAS, *La novela del renacimiento*, Valencia, 1903.
284. EUGENIO G. DE NORA, *La novela española contemporánea (1898-1967)*, 3 vols., B.R.H., Gredos, Madrid, 1962-70.
285. TOMÁS OGUIZA, *Glosas para una metodología del estudio literario*, Papeles de Son Armadans, CCXII, Palma de Mallorca, nov. 1973.
286. JULIO ORTEGA, *Relato de la utopía. Notas sobre la narrativa cubana de la Revolución*, La Habana, 1973.
287. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, 1914.
288. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, Madrid, 1925.
289. WALTER PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1972.
290. GREGORIO B. PALACÍN IGLESIAS, *En torno al Quijote (Cervantes no escribió su libro contra los de caballerías). Ensayo de interpretación y crítica*, Madrid, 1965.
291. GREGORIO B. PALACÍN IGLESIAS, *Ahondando en el Quijote. Para una investigación histórico-literaria necesaria*, Madrid, 1968.
292. A. PALACIO VALDÉS, *Los novelistas españoles*, en «Obras completas», II, M. Aguilar, Madrid, 1948.
293. MARÍA DEL PILAR PALOMO, *La novela española en 1961 y 1962*, Cuadernos bibliográficos, Madrid, 1964.
294. EMILIA PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante. El naturalismo en la novela*, Edición de C. Bravo Villasante, Salamanca, 1966.
295. EMILIA PARDO BAZÁN, *La revolución y la novela en Rusia*, Madrid, 1923.
296. ALEXANDER A. PARKER, *Los pícaros en la literatura (la novela picaresca en España y Europa, 1599-1753)*, B.R.H., Gredos, Madrid.
297. WALTER PATTISON, *El naturalismo español*, Gredos, Madrid, 1965.
298. NICOLÁS PÉREZ, *El Antiquijote*, Madrid, 1905.
299. RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Principios y finales de la novela*, Taurus, Madrid, 1958.
300. CÁNDIDO PÉREZ GALLEGO, *Morfonovelística*, Fundamentos, Madrid, 1973.
- 300 bis. CÁNDIDO PÉREZ GALLEGO, *El héroe solitario en la novela norteamericana*, Prólogo de Esteban Pujals, Ed. Prensa Española, Madrid, 1967.
301. LETICIA PÉREZ GUTIÉRREZ, *El manierismo en el Quijote*, Publ. Inst. Tecnol. v de Estudios Superiores, Monterrey, letras 6, XVIII, 1972.

302. DOMINGO PÉREZ MINIK, *La novela extranjera en España*, Taller de Ediciones J. Betancor, Madrid, 1973.
303. DOMINGO PÉREZ MINIK, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Guadarrama, Madrid, 1968.
304. LUDWIG PFANDL, *Historia de la literatura española en la Edad de Oro*, caps. II y XI, Barcelona, 1933.
305. CLAUDE PICHOSIS y ANDRÉ ROUSSEAU, *La literatura comparada*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1969.
306. BERNARD PINCAUD, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, Ed. Carlos Pérez, Buenos Aires, 1968.
307. NARCISO PIZARRO, *Análisis estructural de la novela*, Siglo XXI, Madrid, 1970.
308. E. B. PLACE, *Manual elemental de novelística española*, Madrid, 1926.
309. LEO POLLMAN, *La 'nueva novela' en Francia y en Iberoamérica*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1971.
310. JUDITH PORTO DE GONZÁLEZ, *Narrativa y Teatro*, Prólogo de R. Gómez Hovos, M.E.N., Bogotá, 1972.
311. JEAN POUILLON, *Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, 1970.
312. FERNANDO POYATOS, *Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco. Nueva perspectiva en el análisis de la narración*, Prohemio, III, 2, Barcelona, 1972.
- 312 bis. ESTEBAN PUJALS, *El romanticismo inglés. Orígenes, repercusión europea y relaciones con la literatura española*, Santander, Publ. Univ. Menéndez y Pelavo, 1969.
313. F. RAHOLA, *Estudio crítico sobre Baltasar Gracián y su 'Criticon'*, Barcelona, 1908.
314. ANTONIO REGALADO GARCÍA, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica, 1868-1912*, Madrid, Taurus, 1966.
315. E. B. REINOSO, *Los comentadores del Quijote*, «Crónica de los cervantistas», 1872.
316. KATHERINE REIS, *Valoración artística de las narraciones breves de Leopoldo Alas «Clarín» desde el punto de vista estético, técnico y temático*, Archivum, V, 1955.
317. MANUEL G. A. REVILLA, *El novelista Blasco Ibáñez*, Méjico, 1920.
318. GEOFFREY RIBBANS, *Niebla y soledad (Aspectos de Unamuno y Machado)*, B.R.H., Gredos, Madrid.
319. FRANCISCO RICO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, 1970.
320. FRANCISCO RICO, *La novela picaresca española*, 1967.
321. ÁNGEL DEL RÍO, *Historia de la literatura española*, esp. en vol. II, página 270: confusión entre literatura y realidad, Holt, Rinehart, Winston, Nueva York, 1967.
- 321 bis. EMILIO DEL RÍO, *Novela intelectual*, Prensa española, Madrid, 1971.

322. MARTÍN DE RIQUER, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, 1967.
323. MARTÍN DE RIQUER, *Cervantes y el Quijote*, Barcelona, 1960.
324. ALAIN ROBBE-GRILLET, *Por una novela nueva*, Seix Barral, Barcelona, 1964.
325. GEMMA ROBERTS, *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, BRH, Gredos, Madrid, 1973.
326. JOSÉ M.^a ROCA FRANQUESA, *Palacio Valdés. Técnica novelística y credo estético*, Inst. Estudios Asturianos, Oviedo, 1951.
327. JOSÉ M.^a ROCA FRANQUESA, *La novela de Palacio Valdés: clasificación y análisis*, Bol. Inst. Estudios Asturianos, Oviedo, 1953.
328. HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ, *Narrativa hispanoamericana. Güiraldes, Carpentier, Roa, Bastos, Rulfo. Estudios sobre invención y sentido*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1973.
329. LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE, *Hora actual de la novela en el mundo*, Taurus, Madrid, 1959.
330. J. C. RODRÍGUEZ GÓMEZ, *Estructura y superestructura en Pío Baroja*, Cuadernos hispanoamericanos, 75, Madrid, 1968.
331. FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Estudios cervantinos*, Madrid, 1947.
332. FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Los modelos vivos del Quijote*, Rev. Arch., Madrid, 1916.
333. JUAN ROF CARBALLO, *La nebulosa de la novela*, Papeles de Son Armadans, 49, Palma de Mallorca.
334. A. ROIG DEL CAMPO, *La actual novela como diagnosis*, Razón y Fe, vol. 153, junio 1956.
335. A. ROLAND, *La psicología de la novela picaresca*, Hispania, XXXVI, Washington, 1954.
336. MANUEL ROLDAN CORTÉS, *Literatura y psicopatías. Influencia de la literatura moderna en las enfermedades mentales*. Prólogo de Gregorio Marañón, Madrid, 1915.
337. EDUARDO ROMANO, *Análisis de don Segundo Sombra*, Encicl. literaria, Buenos Aires.
338. M. ROMERA NAVARRO, *Las alegorías de 'El Criticón'*, Hispanic Review, IX, 1941.
339. LEONARDO ROMERO TOBAR, *Forma y contenido de la novela popular: Ayguals de Izco*, en Prohemio, III, 1 abril 1972, págs. 45-90.
340. ANDRÉ ROUSSEAU, vid. CLAUDE PICHIOIS.
341. DALMIRO A. SÁENZ, *El oficio de escribir cuentos*, Emecé, Buenos Aires.
342. FEDERICO CARLOS SÁINZ DE ROBLES, *Ensayo de un censo de los personajes galdosianos comprendidos en 'Novelas, cuentos y teatro'*, M. Aguilar, Madrid, s.f., separata del tomo VI de las obras completas, 390 págs.
343. FEDERICO CARLOS SÁINZ DE ROBLES, *La novela española en el siglo XX*, Madrid, 1957.
344. P. SÁINZ RODRÍGUEZ, *Estudio sobre la historia de la crítica literaria en*

- España. Don Bartolomé J. Gallardo y la crítica literaria de su tiempo*, Rev. Hisp., LI, Nueva York, 1921.
345. PEDRO SALINAS, *Literatura Española Siglo XX*, Alianza, 1970, Madrid.
346. PEDRO SALINAS, *La responsabilidad del escritor*, Barcelona, 1961.
347. PEDRO SALINAS, *El defensor*, Alianza, 1967, Madrid.
348. PEDRO SALINAS, *Significación del 'esperpento' o Valle-Inclán hijo pródigo del 98*, Cuadernos Americanos, VI, 1947.
349. TOMÁS SALVADOR, *La novela española en la postguerra*, Publicaciones españolas, Madrid, 1955.
350. ÁNGEL SAN MIGUEL, *Sentido y estructura del 'Guzmán de Alfarache' de Mateo Alemán*, con un prólogo de Franz Rahaut, B.R.H., Gredos, Madrid, 1972.
351. FRANCISCO SÁNCHEZ, *Retórica y poética*, Madrid, 1834.
352. LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, B.R.H., Gredos, 1972.
353. J. PAUL SARTRE, *¿Qué es literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1962.
354. AGUSTÍN DEL SAZ, *Novelistas españoles*, Fontana, Barcelona, 1971.
355. E. SEGURA, *Para un estudio crítico-biográfico del novelista Antonio Reyes Huertas*, Rev. de estudios extremeños, Badajoz, 1953.
356. RAMÓN J. SENDER, *Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Santayana*, Madrid, 1955.
357. RAMÓN J. SENDER, *Valle Inclán y la dificultad de la tragedia*, B.R.H., Gredos, Madrid.
358. ARTURO SERRANO PLAJA, *Realismo 'mágico' en Cervantes ('Don Quijote' visto desde 'Tom Sawyer' y 'El idiota')*, B.R.H., Gredos, Madrid.
359. S. SERRANO PONCELA, *La novela española contemporánea*, La Torre I. Puerto Rico, 1953.
360. JOSE SILES ARTES, *El arte de la novela pastoril*, Albatros, Valencia, 1972.
361. GONZALO SOBEJANO, *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle Inclán)*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1967.
362. GONZALO SOBEJANO, *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido*, Madrid, 1970.
363. IGNACIO SOLDEVILA-DURANTE, *La novela española actual*, Rev. Hispánica Moderna, 33, Nueva York, 1967.
364. IGNACIO SOLDEVILA, *La obra narrativa de Max Aub 1929-1969*, Gredos, B.R.H., Madrid, 1973.
365. ENRIQUE SORDO, *Realidad y ficción en las Novelas Ejemplares*, Cuadernos literarios, III, 1948.
366. EMMA S. SPERATTI, *La elaboración artística de 'Tirano Banderas'*, México, 1957.
367. LEO SPITZER, *Introducción a la estilística romance*, Inst. Filología, Buenos Aires, 1942.

365. ROBERT STANTON, *Introducción a la narrativa*, Ed. Carlos Pérez, Buenos Aires, 1969.
366. H. STEVENS, *Las novelitas intercaladas en Niebla*, Insula, 170, Madrid, 1961.
367. JOSE SURROGA Y GRAU, *Elementos de estética y teoría literaria*, Madrid, 1900.
368. OSCAR TACCA, *Las voces de la novela*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1973.
369. PHILIP THODY, *Jean-Paul Sartre*, Seix Barral, Barcelona.
370. EDUARDO TIJERAS, *Últimos rumbos del cuento español*, Columba, Buenos Aires, 1969.
371. ROMÁN TORNER, *Algo más sobre 'Don Quijote'*, Ed. Moderna, Bilbao, 1947.
372. GUILLERMO DE TORRE, *Caldos y su mundo novelesco*, 'La Nación', Buenos Aires, 4 julio 1943.
373. GUILLERMO DE TORRE, *La aventura estética de nuestra edad*, Seix Barral, Barcelona.
374. GUILLERMO DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, 1925.
375. GUILLERMO DE TORRE, *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965.
376. GUILLERMO DE TORRE, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en la literatura*, Guadarrama, Madrid, 1968.
377. GUILLERMO DE TORRE, *Doctrina y estética literaria*, Madrid, 1970.
378. GUILLERMO DE TORRE, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Alianza, Madrid, 1970.
379. JAIME TORRES BODET, *Tres inventores de realidad (Stendhal, Dostoyevski, Pérez Galdós)*, Revista de Occidente, Madrid.
380. ARTURO TORRES RIOSECO, *Consideraciones sobre la novela española contemporánea*, Homenaje a Federico de Onís (1885-1966), 2 vols. Revista Hispánica Moderna, 34, Nueva York, 1968.
381. ANTONIO TOVAR, *Novela española e hispanoamericana*, Alfaguara, Madrid, 1972.
382. LIONEL TRILLING, *La imaginación liberal*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1956.
383. ALAN S. TRUEBLOOD, *El silencio en el Quijote*, Nueva Revista de Filología Hispánica, XII, México, 1958.
384. FRANCISCO UMBRAL, *La narración simultánea en la última novela de Vargas Llosa*, El Urogallo, 5-6, Madrid, 1970.
385. MIGUEL DE UNAMUNO, *Cómo se hace una novela*, Alianza, Madrid, 1971.
386. MIGUEL DE UNAMUNO, *El Caballero de la Triste Figura*, Austral, Espasa Calpe, Madrid.
387. MIGUEL DE UNAMUNO, *Vida de don Quijote y Sancho*, Austral, Espasa Calpe, Madrid.

391. MIGUEL DE UNAMUNO, *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana*, Austral, Espasa Calpe, Madrid.
392. AMENODORO URDANETA, *Cervantes y la crítica*. «La Opinión Nacional», Caracas, 1877.
393. J. URIBE ECHEVERRÍA, *La novela de la revolución mejicana y la novela hispanoamericana*, Anales de la Univ. de Chile, Santiago, 1935.
394. FERMÍN DE URMENETA, *Sobre la estética valeriana*, Revista de Ideas Estéticas, XIV, 1956.
395. JORGE URRUTIA, *Por un análisis estructural de la novela*, El Urogallo, 19, Madrid, 1973.
396. JORGE USCATESCU, *Sobre el estructuralismo*, Atlántida, 38, Madrid, 1969.
397. VARIOS, vid. I. AGUSTÍ y otros.
398. VARIOS, *La narrativa latinoamericana y técnicas en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Explicación de Textos Literarios, California State University, Sacramento, 1974.
399. VARIOS, *Sobre la técnica, el dramatismo y lo maravilloso en Galdos*, en *Ínsula* 82, octubre, 1952.
400. VARIOS, *Creación y público en la literatura española. Ensayos de Amorós, Andioc, Aub, Buero, Botrel, Cano, Celaya, Chevalier, Grosso, Mainer, Pérez de la Dehesa, Salaün, Salomón, Sentaurens, Ynduráin, Castalia*, Madrid, 1973.
401. VARIOS, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología y en literatura*, ensayos de Bartres, Cefebre, Goldmann y otros, Barcelona, 1970.
402. VARIOS, *Homenaje a Azorín*, Cuadernos hispanoamericanos, 76. Madrid, 1968.
403. VARIOS, *Encuentros con don Pío*, Al-Borak, Madrid, 1972.
404. VARIOS, *El oficio de escritor. Entrevistas con Forster, Mauriac, Ezra Pound, Eliot, Pasternak, K. A. Porter, Aldous Huxley, Faulkner, Hemingway y otros*, Era, Méjico, 1968.
405. VARIOS, *Prosa novelesca actual (I). Ensayos de Ignacio Agustí, Manuel Arce, Camilo José Cela, Idelfonso Manuel Gil, Jesús Torbado, F. Umbral, G. Salvador, A. Vilanova, F. Ynduráin*, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Ed. Atlas, Madrid, 1968.
406. VARIOS, *Prosa novelesca actual (II). Ensayos de M. Alvar, M. Arce, F. Ayala, F. Candel, C. J. Cela, F. García Pavón, G. Salvador, T. Salvador, D. Sueiro, J. Torbado, J. Cela, F. Umbral, E. Valdivia, H. Vázquez, F. Ynduráin, A. Zamora Vicente*, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1969.
- 406 bis. VARIOS, «*Novela y novelistas*». Reunión de Málaga 1972, por M. A. Asturias, C. J. Cela, M. Alvar, A. Prieto, J. C. Trulock,

- F. García Pavón, M." del Mar Palomo, G. Mancini, E. Orozco, C. Pérez Gallego, A. Gallego Morell, A. Amorós, F. Ynduráin, J. A. Bravo, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1973.
407. J. DEL VAL, *La novela española en el siglo XVII* en «Historia de las literaturas románicas», III, Barcelona, 1953.
408. A. VALBUENA PRAT, *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid, 1943.
409. J. VALERA, *Sobre el Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo*, Madrid, 1864.
410. J. VALERA, *De la naturaleza y carácter de la novela* en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1860.
411. J. M. VALVERDE, *La 'nueva objetividad del arte'*, Aibor, 107, Madrid.
412. BENITO VARELA JÁCOME, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Destino, Barcelona, 1967.
413. BENITO VARELA JÁCOME, *Doña Emilia Pardo Bazán y las tendencias novelísticas de su época*, Universidad de Madrid, junio, 1956.
414. MARIO VARGAS LLOSA, *Algo más sobre la novela latinoamericana*, El Urogallo, 5-6, Madrid, 1970.
415. A. VÁZQUEZ CEY, *'La barraca' novela mediterránea*, Humanidades, Universidad del Plata, 1934.
416. L. VIDART, *Recuerdos de una polémica acerca de la novela de don Juan Valera, 'Pepita Jiménez'*, Revista de España, LIII.
417. J. VILA SELMA, *Procedimientos y técnicas en Rómulo Gallegos*, col. Mar Adentro. Sevilla, 1954.
418. DARÍO VILLANUEVA, *'El Jarama' de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado*, Universidad de Santiago de Compostela, 1973.
419. JUAN VILLEGAS, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Ed. Planeta, Barcelona, 1973.
420. AUSTIN WARREN y RENÉ WELLEK, *Teoría literaria*, prólogo de Dámaso Alonso, B.R.H., Gredos, Madrid, 1972.
421. MAX WEHRLI, *Introducción a la ciencia literaria*, Ed. Nova, Buenos Aires, 1966.
422. RENÉ WELLEK, vid. A. Warren.
423. RENÉ WELLEK, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, 2 vols., B.R.H., Gredos, Madrid.
424. AGUSTÍN YÁÑEZ, *Traza de la novela galdosiana*, Cuadernos Americanos, 5, Méjico, 1943.
425. DOMINGO YNDURÁIN, *Teoría de la novela en Baroja*, Cuadernos hispanoamericanos, 233, Madrid.
426. FRANCISCO YNDURÁIN, *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, B.R.H., Gredos, Madrid.
427. FRANCISCO YNDURÁIN, *Lope de Vega como novelador*, Madrid, 1962.
428. FRANCISCO YNDURÁIN, *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, 1970.

429. ANTHONY ZAHAREAS, *La desvalorización del sentido trágico en el esperpento de Valle Inclán*, Ínsula, Madrid, octubre 1973.
430. A. N. ZAHARÍAS, vid. R. Cardona.
431. ALONSO ZAMORA VICENTE, *Camilo José Cela. Acercamiento a un escritor*, Madrid, 1962.
432. ALONSO ZAMORA VICENTE, *¿Qué es la novela picaresca?*, Columba, Buenos Aires, 1962.
433. ALONSO ZAMORA VICENTE, *La realidad esperpéntica. Aproximación a 'Luces de Bohemia'*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1969.
434. ALONSO ZAMORA VICENTE, *Las sonatas de Valle Inclán*, B.R.H., Gredos, Madrid, 1969.
435. ALONSO ZAMORA VICENTE, *Valle Inclán, novelista por entregas*, Taurus, Madrid, 1970.
436. IRIS M. ZAVALA, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Anaya, Salamanca, 1971.
437. G. ZELLERS, *La novela histórica en España: 1828-1850*, Hispanic Institute, Nueva York, 1938.
438. ARMANDO F. ZUBIZARRETA, *Unamuno en su 'nivola'*, Madrid, 1960.
439. E. DE ZULUETA, *Historia de la crítica española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1966.
440. STEFAN ZWEIG, *El arcano de la creación artística*, Austral, Espasa Calpe, Madrid.

